تاریخِ ادبِ اُردو

جلد سوم

(اُنّیسویں صدی: نصفِ اوّل)

ڈاکٹر جمیل جالبی

ستارۂ امتیاز، ہلالِ امتیاز

مجلسِ ترقّیِ اَدَب ○ لاہور

تاریخِ ادبِ اردو

جلد سوم

(اُنیسویں صدی: نصفِ اوّل)

از

ڈاکٹر جمیل جالبی

پی ایچ ڈی، ڈی لٹ

ہلالِ امتیاز، ستارہ امتیاز

٭

مجلسِ ترقّیِ ادب ۰ لاہور

تاریخ اُدبِ اُردو، جلد سوم- از ڈاکٹر جمیل جالبی

طباعتِ سوم جولائی ۲۰۱۳ء/۱۴۳۴ھ-تعداد ۶۰۰

طباعتی تاریخ

اشاعتِ اوّل: جون ۲۰۰۶ء، تعداد ۱۱۰۰ طباعتِ دوم: اپریل ۲۰۰۸ء، تعداد: ۱۱۰۰

ناشر : ڈاکٹر تحسین فراقی
ناظم مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور

اہتمام : ذوالفقار احمد تابش

مطبع : علی پرنٹرز، ۱۹-اے، ایبٹ روڈ، لاہور

قیمت : ۸۵۰ روپے

یہ کتاب محکمۂ اطلاعات وثقافت حکومتِ پنجاب کے تعاون سے شائع ہوئی

All changed, changed utterly:
A terrible beauty is born

W.B.Yeats

ترتیب

☆☆☆

شاگردانِ آتش میں مثنوی کی منفرد روایت

انیسویں صدی کی دو اہم ادبی و تہذیبی شخصیات

پیش لفظ

اِس جلد کو شروع کرنے سے پہلے

آج سے کوئی چالیس سال پہلے مجھے خیال آیا کہ اردو زبان و ادب کی ترقی کے لیے نہ صرف مفصل ''اُردو لغت'' کی ضرورت ہے بلکہ ایک جامع ''انگریزی اُردو لغت'' اور مبسوط ''تاریخ ادب اردو'' کی بھی ضرورت ہے۔ جامع ''انگریزی اردو لغت'' تیار کر کے میں نے ۱۹۹۲ء میں ''مقتدرہ قومی زبان'' سے شائع کر دی جس کی اب تک کم و بیش ایک لاکھ کاپیاں فروخت ہو چکی ہیں اور ''تاریخ ادب اردو'' کا سلسلہ وقفے وقفے سے جاری ہے، جس کی دو ضخیم جلدیں، جن کے پاکستان و ہندوستان سے اب تک پندرہ ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں، چھپ کر سامنے آ چکی ہیں۔

''تاریخ ادب اردو'' کی تیسری جلد اب آپ کے سامنے ہے جو اپنی جگہ پر مکمل بھی ہے اور پچھلی جلد سے پوری طرح مربوط بھی۔ پہلی جلد آغاز سے ۱۷۵۰ء تک، اردو ادب و زبان کا احاطہ کرتی ہے۔ دوسری جلد اٹھارھویں صدی کا احاطہ کرتی ہے اور یہ تیسری جلد انیسویں صدی کے ادب و زبان کو محیط ہے۔ قارئین کرام اس بات سے ضرور واقف ہوں گے کہ انیسویں صدی تخلیق ادب اور رواج زبان کے اعتبار سے اردو کی سب سے بڑی صدی ہے۔ اس صدی میں اردو زبان کے متعدد ادیب و شاعر دادِ تخلیق دے رہے ہیں اور اردو زبان نہ صرف سارے ہندوستان کے گلی کوچوں میں سمجھی اور بولی جا رہی ہے بلکہ بادشاہ سے لے کر وزیر تک اور امیر سے لے کر فقیر تک سب یہ زبان بول رہے ہیں۔ اور اسی وجہ سے نئے حکمران انگریز بھی اس زبان کے سیکھنے اور سکھانے پر توجہ دے رہے ہیں۔ فورٹ ولیم کالج اس دور میں یہی کام کرتا ہے۔ اب اردو زبان نے فارسی زبان کی جگہ لے لی ہے۔ اس جلد میں چونکہ اہم اور بڑے تخلیق کاروں کی تعداد زیادہ ہے اس لیے ضخامت کے پیش نظر اس دور کو دو جلدوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔ زیرِ نظر جلد انیسویں صدی کے نصف اول کے ادب و شعر کا احاطہ کرتی ہے۔ چوتھی جلد اس کے بعد جلد آپ تک پہنچ جائے گی۔ اس کا مسودہ بھی تیار ہے۔ صرف اسے صاف کرنا ہے۔ جیسے پندرھویں تا سترھویں صدی دکنی اردو ادب کی صدی ہے اور اٹھارھویں صدی مغلیہ سلطنت کے مرکز ''دہلی'' کی صدی ہے، اسی طرح انیسویں صدی، دہلی کے ساتھ، بیشتر لکھنؤ کی صدی ہے اور اسی طرح بیسویں صدی، اردو زبان و ادب کے تعلق سے بیشتر پنجاب کی صدی ہے۔ انیسویں صدی کا سفر میں نے پورا کر لیا ہے جو دو جلدوں پر مشتمل ہے۔ اب صرف بیسویں صدی کے تاریخی سفر کا مطالعہ رہ جاتا ہے۔ جس کی تیاری میں نے کر لی ہے اور کر رہا ہوں۔ یہ بھی میرے سامنے ہے اور بشرطِ زندگی انشاء اللہ پوری ہوتی نظر آ رہی ہے۔

اس جلد میں بھی پہلی جلدوں کی طرح ہر منتخب ادیب و شاعر کا حسب ضرورت و حیثیت مطالعہ کیا گیا ہے۔ بعض باتوں کو دورانِ سفر اس لیے دہرانے کی ضرورت محسوس ہوئی تا کہ کسی نئے رجحان کے تخلیقی اثرات کو ان دوسرے شعرا اور ادیبوں میں دکھایا جا سکے، جو اس مخصوص اثر و رجحان کے تحت، تخلیق ادب کر رہے ہیں مثلاً ناسخ کے گہرے اثرات کو نمایاں کرنے کے لیے یہ میری ضرورت اور مجبوری تھی۔ رجحان سازی اور اثر کے اعتبار سے، شاہ حاتم کی

طرح، ناسخ اس دور کا سب سے بڑا شاعر تھا۔
وہ شعرا اور نثر نگار جن کا مطالعہ اس جلد میں کیا گیا ہے، ان میں سے اکثر کے حالات اور ولادت و وفات کے سنین پوری طرح نہیں ملتے۔ ان سب کو ذرہ ذرہ جمع کرکے، تاریخ کے صفحات پر مربوط صورت میں پیش کیا گیا ہے تاکہ پڑھنے والا اس شاعر و ادیب سے اچھی طرح متعارف ہو جائے۔ ساتھ ہی ان مباحث اور معرکوں کو بھی شامل کیا گیا ہے جو شاعروں اور مصنفوں کے درمیان ہوئے اور آج اردو ادب کی تاریخ کا حصہ ہیں۔ مربوط تاریخ لکھنے کے لیے اردو ادب کے بہت سے گوشے چوں کہ نظروں سے اوجھل اور بے تحقیق ہیں اس لیے ادبی تاریخ لکھتے ہوئے حسب ضرورت ان کو بھی، میں نے بساط بھر، تلاش و حل کرنے کی کوشش کی ہے۔ غلام ہمدانی مصحفی کو یہاں مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے جن کی نئے سرے سے بازیافت کی گئی ہے۔ ان سب کاموں کی وجہ سے وقت زیادہ لگا اور تفصیل کی بھی اسی لیے ضرورت پڑی۔ اس تاریخ ادب اردو کی ہر سطر ایک دوسرے سے مربوط ہے۔

اس "تاریخ" میں، میں نے کوشش کی ہے کہ ادب کی تفہیم اور اس کا مطالعہ سماج، تہذیب، کلچر اور لسانی پہلوؤں کے ساتھ، ایک اکائی کے طور پر، کیا جائے۔ یہ بھی یاد رہے کہ تاریخ ادب کا کام یہ ہے کہ وہ بتائے کہ اس ادب میں کیا کیا ہوا اور کیوں ہوا۔ وہ ادب کن کن راستوں سے گزر کر "آج" کے راستے پر آیا ہے۔ تخلیقی و فکری سطح پر اس نے اپنے زمانے کو کیا دیا۔ اپنے زمانے کی روح کو کس طرح اور کیسے لفظوں میں سمویا۔ زبان و بیان کو کیا دیا۔ اس دور کی وہ روح کیا تھی جو تخلیق ادب کا سبب بنی۔ کس طرح ادب نے اپنے دور کو روحانی کیف اور ذہنی و جمالیاتی لطف فراہم کیا۔ اس میں آفاقی عنصر کی کیا نوعیت تھی۔ بعض شعرا و ادیب اپنے دور میں محصور ہو کر رہ جاتے ہیں جیسے ناسخ۔ بعض اپنے دور میں بھی زندہ رہتے ہیں اور آنے والے ادوار میں بھی جیسے آتش۔ ایسا کیوں ہوتا ہے؟۔

تاریخ ادب کو پڑھ کر آنے والی نسلیں، جن میں آج کی نسل بھی شامل ہے، اپنے تخلیقی رویوں، اپنی قدروں، اپنے کلچر، اپنے جمالیاتی معیارات پر نظر ثانی کر کے، تخلیقی روح کو تازہ دم کر سکتے ہیں اور انھیں، تاریخی شعور کے ساتھ، تبدیل کر سکتے ہیں۔ یہ بات بھی یاد رہے کہ ادبی تاریخ کا کام یہ نہیں ہے کہ وہ یہ بتائے کہ اس میں کیا نہیں ہے بلکہ یہ بتائے کہ فی الواقع اس میں کیا ہے۔ ہمیں اپنے شاعروں، ادیبوں اور فکشن نگاروں کا اپنے ادب اور روایت کے حوالے ہی سے مطالعہ کرنا چاہیے تاکہ چوسر، شیکسپیئر، کالرج اور گوئٹے وغیرہ سے انھیں ملا کر اپنی تہذیبی و سماجی روح کو مسترد کرتے ہوئے کہا جائے کہ اس میں وہ تو نہیں ہے جو شیکسپیئر اور گوئٹے کے ہاں ملتا ہے۔ ہماری تہذیبی روح "مغرب" کی تہذیبی روح سے مختلف ہے اس لیے ایک کے معیار سے دوسرے کو نہیں جانچا جا سکتا مثلاً اردو مرثیے میں "ایپک" اور "ڈراما" تلاش کر کے انیس کو ہومر اور شیکسپیئر ثابت کرنا ایک بے معنی اور بچگانہ فعل ہے۔ ادبی تاریخ میں ہمیں یہ دیکھنا چاہیے کہ میر انیس نے اپنی تہذیبی روح کو بیان کرنے میں تخلیقی سطح پر کیا کیا اور کیسے کیا۔ وہ اپنے معاصرین سے، مرثیے کے تعلق سے، کہاں اور کیسے مختلف تھے۔ انھوں نے زبان و بیان کو کیا دیا۔ ان کی انفرادیت کیا تھی۔ فنی اثر کی ان کے ہاں کیا نوعیت تھی اور آج کے دور کے حوالے سے اس "اثر" کی کیا صورت ہے؟۔ بساط بھر میں نے یہی کچھ کیا ہے۔

اس جلد میں بھی نثر و نظم کو زمانی اعتبار سے ایک ساتھ رکھ کر مطالعہ کیا گیا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ نظم ہو یا نثر، سماجی و تہذیبی حالات کا تخلیقی اثر دونوں پر یکساں طور پر، پڑتا ہے اور ان دونوں کی تفہیم کے لیے ان تخلیقات و

تصانیف کو ان کے اپنے دور میں رکھ کر ہی صحیح معنی میں دیکھا جا سکتا ہے۔ اگر میں نثر کو اپنے دور سے الگ کر کے دیکھتا تو مطالعہ ادب کی وہ وحدت باقی نہ رہتی جو جلد اول و دوم میں قائم ہے۔ میں نے نہ صرف سماج کے حوالے سے ادب کا مطالعہ کیا ہے بلکہ ''ادب زندگی کا آئینہ ہے'' کے مقولے کو بھی سامنے رکھا ہے۔

اس جلد میں پہلی بار ایسے نام آئے ہیں جو اب تک گم نام تھے اور جن کے بغیر روایتِ ادب کے تسلسل کو نہیں سمجھا جا سکتا تھا۔ ان سب ادیبوں اور شاعروں کی تصنیفات مخطوطوں یا کم یاب مطبوعات کی صورت میں صدیوں کی گرد سے اٹی ہوئی پڑی تھیں۔ یہ لوگ پہلی بار، اپنی حیثیتوں کے ساتھ، تاریخ ادب میں آئے ہیں اور اس لیے مروجہ تاریخوں سے زیر نظر ''تاریخ'' کی صورت الگ اور بدلی ہوئی نظر آئے گی۔ میں نے اقتباسات اور اشعار کے حوالے بھی اس لیے قدرے زیادہ دیے ہیں تا کہ ان تصانیف کی کم یابی اور ہر قاری کی دسترس سے باہر ہونے کی وجہ سے، ان حوالوں اور اقتباسات کی مدد سے، اس بات کو سمجھا جا سکے جسے بیان کرتے ہوئے میں نے یہ اقتباس یا حوالہ دیا ہے۔ یہ میری اور آپ کی ضرورت تھی جسے بڑی حد تک توازن کے ساتھ پورا کیا ہے۔

میں نے کم و بیش ساری تصانیف، نظم و نثر کا، جن کا تجزیہ و مطالعہ ''تاریخ'' میں آیا ہے، براہ راست مطالعہ کر کے تجزیاتی و تنقیدی رائے قائم کی ہے۔ جو کچھ لکھا گیا ہے وہ عام طور پر اصل مآخذ سے رجوع کر کے ہی لکھا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس تاریخ میں بہت سی ایسی تصنیفات سے آپ کا تعارف ہوگا جن کی تدوین و اشاعت کی آج ضرورت ہے۔ ہمارے ہاں اب تک نہ صرف شاعروں اور ادیبوں کے سنین ولادت و وفات کا تعین ہو سکا ہے بلکہ عام طور پر ان کے مستند متون بھی مدون و مرتب نہیں ہوئے ہیں۔ اہل ادب کے لیے یہ راستہ کھلا پڑا ہوا ہے اور ان کی تدوین وقت کی ضرورت ہے۔ اگر پی ایچ ڈی/ایم فل کے خوش ذوق طلبہ، بے معنی موضوعات پر وقت ضائع کرنے کے بجائے محنت و توجہ سے، دواوین، کلیات و تصنیفات کے مستند متون مرتب کرنے کا کام اسی طرح کریں جس طرح رشید حسن خاں نے باغ و بہار، فسانہ عجائب اور مثنوی سحر البیان وغیرہ کے متون مرتب و مدون کر کے کیا ہے تو وہ بھی نہ صرف اردو ادب کی رونقوں میں غیر معمولی اضافہ کریں گے بلکہ ان کا نام بھی، ان کے کام کے حوالے سے، زندہ و باقی رہے گا۔

مختلف اہل علم و ادب نے اپنے اپنے موضوعات پر جو دادِ تحقیق دی ہے اسے میں نے کم و بیش غور سے پڑھا اور ان تحقیقات کی روشنی میں اپنے طور پر، غلط اور صحیح کو پرکھ کر، صحیح کا فیصلہ کر کے تاریخ میں شامل کیا ہے۔ ان ساری بحثوں کو طوالت سے بچنے کے لیے یہاں شامل نہیں کیا ہے۔ صرف حوالے دے دیے ہیں۔ جو چاہے ان مباحث کو، حوالوں کی مدد سے، خود دیکھ سکتا ہے۔

میں نے اس تاریخ میں پچھلی جلدوں ہی کی طرح، شاعرانہ رنگین انداز بیان سے دامن بچایا ہے اور ایک ایسا اسلوب اختیار کیا ہے جو فنی اثر رکھتا ہے۔ یہ سادہ اسلوب ہے لیکن بات کو پوری طرح بیان کرنے کی قدرت رکھتا ہے۔ میں نے عام بول چال کی زبان سے قوت و توانائی حاصل کی ہے اور فارسی و عربی کے بے ضرورت الفاظ سے (اصطلاحات کے علاوہ) شعوری طور پر، پہلو بچایا ہے۔ ساتھ ہی، اختصار کے ساتھ، کم سے کم لفظوں میں بات کہنے اور ایک سادہ تاریخ نویسی کا اسلوب وضع کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ اسلوب ایسا ہے جو نہ افسانے کا اسلوب ہے اور نہ شاعری کا۔ یہ نہ خشک قانونی عبارت ہے اور نہ خشک تحقیقی اسلوب ہے بلکہ بیان میں دلچسپی کو برقرار رکھتے ہوئے بات کو

داستان کی طرح بیانیہ انداز میں بیان کر دیا ہے۔ کوشش کی ہے کہ اپنی بات کو صاف طور پر بیان کیا جائے اور یہ اس وقت ممکن ہے جب بات کہنے والے کا ذہن خود، آئینے کی طرح، صاف ہو اور اُسے اپنی بات کو موزوں الفاظ میں بیان کرنے پر قدرت حاصل ہو، تاکہ بیان میں روانی وسلاست پیدا ہو سکے۔ میرے خیال میں ایسا ہی اسلوب ''ادبی'' تاریخ نویسی کے لیے مناسب ہو سکتا ہے۔ یہ اسلوب نہ شاعرانہ و رنگین ہوگا اور نہ پھیکا، بے مزہ بلکہ موضوع کی مناسبت سے دل چسپ اور نکھرا ضرور ہوگا۔

اس تاریخ میں ادب سے تعلق رکھنے والا شاید ہی کوئی پہلو ایسا ہو جو بیان میں نہ آیا ہو، اسی لیے ادبی و تاریخی شعور، ادبی فکر، ادبی ذوق اور علم ومعلومات کے لیے اسے لفظ بلفظ پڑھنا چاہیے۔ گمان گزرتا ہے کہ شاید ہی کسی نے اس تاریخ کو لفظ بلفظ پڑھا ہو۔ اس میں طرزِ تحقیق، انداز تجزیہ وتنقید اور اس دور کی تاریخ کے اتنے پہلو موجود ہیں کہ ادبی ذوق رکھنے والے اس سے لطف اٹھائیں گے۔ پچھلی جلدوں کی طرح اس جلد میں بھی تہذیب، تاریخ، کلچر، فکر اور تنقید کے وہ پہلو جا بجا اس میں گندھے ہوئے ہیں جو نئی فکر کو جنم دینے کی قوت رکھتے ہیں اور جن سے آپ اپنی تخلیقی صلاحیت کی مدد سے نئے ادبی راستوں اور نئی ادبی تحریک کو جنم دے سکتے ہیں۔ یہ کام تحقیق، تنقید، تاریخ اور تہذیب کے امتزاج سے پورے خلوص، سنجیدگی اور جذبۂ عشق کی سرشاری کے ساتھ میں نے کیا ہے۔ غلطی مجھ سے بھی ہوئی ہوگی کہ بشریت ہے لیکن غلطی کو معاف کرتے ہوئے اسے میرے علم میں بھی لے آیا جائے تو مجھے اپنی کم علمی دور کرنے میں مدد ملے گی اور میں آپ کا تہ دل سے شکر گزار ہوں گا۔

یاد رہے کہ یہ ''تذکرہ'' نہیں ہے۔ ''ادبی تاریخ'' ہے۔ یہاں صرف ان شعرا اور نثر نگاروں کا مطالعہ ان صفحات پر آیا ہے جو اپنے دور میں اپنے رنگ میں نمایاں ومنفرد تھے۔ اس بات کا قوی امکان ہے کہ آنے والے زمانوں میں صفِ دوم کا کوئی ایسا شاعر یا نثر نگار نمودار ہو جس کا ذکر اس تاریخ میں نہیں آیا۔ اُس کے نمودار ہونے سے ''تاریخ'' پر کوئی اثر اس لیے نہیں پڑے گا کہ اس مخصوص رجحان وروایت کے وہ دوسرے مذکور شعرا و نثر نگار نمائندگی وترجمانی کر رہے ہیں جو پہلے ہی سے یہاں موجود ہیں۔ وہ ''نئی دریافت'' بھی روایت ورجحان کے اسی دائرے میں رہے گی۔

اس تاریخ میں پانچ دھارے مل کر بیان کی وحدت کا سنگم بنتے ہیں۔ ایک دھارا واقعات وحالات اور ولادت ووفات کا دھارا ہے۔ دوسرا زمانی ترتیب اور ادب کے حوالے سے، ہر دور کے تاریخی مطالعے کا دھارا ہے۔ تیسرا، تہذیبی وتاریخی شعور کے ساتھ، ادب وشعر کے تعلق سے، کسی شاعر یا نثر نگار کا تنقیدی مطالعہ اور تاریخ میں اس کے مقام کا تعین ہے۔ چوتھا روایت شعر وادب کی پیدائش، تکرار وتوسیع، تبدیلی اور پھر انحراف کا دھارا ہے۔ پانچواں ہر دور اور ہر قابلِ ذکر شاعر یا ادیب کے زبان وبیان کا لسانی مطالعہ ہے۔ یہ سب دھارے مل کر تاریخ ادب میں اُس ''پنج نَد'' اور وحدت واکائی کو جنم دیتے ہیں، جو میرا مقصود ہے۔

میں نے اس جلد میں دہلوی ولکھنوی دبستان کو الگ الگ نہیں کیا ہے۔ یہ بات ''شعر الہند'' سے شروع ہوئی تھی اور پھر ایسی چلی گویا تہذیبی وتخلیقی سطح پر یہ دو الگ الگ دبستان ہیں۔ یاد رہے کہ دونوں کا طرزِ احساس ایک ہے۔ دونوں کی اقدار وتہذیب ایک ہیں۔ انیسویں صدی میں انھیں الگ الگ کرنے کی کوئی منطقی وجہ نہیں ہے۔ علی جواد زیدی مرحوم کا بھی یہی زاویہ نظر تھا کہ ''دلی اور لکھنو اسکول کی ساری بحث غیر منطقی، غیر سائنسی اور نا قابلِ قبول ہے اور اس ساری بحث کو تاریخ ادب سے خارج کر دینا چاہیے'' [1]

اس دور کا بنیادی سنہ ہجری ہے۔ میں نے حسب ضرورت اسے قائم رکھا ہے اور جہاں جہاں ضرورت محسوس کی ہے وہاں سن ہجری کے ساتھ سن عیسوی بھی دے دیا ہے۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں سن عیسوی رفتہ رفتہ سن ہجری کی جگہ لے لیتا ہے اور بیسویں صدی میں سن ہجری کم و بیش پس پردہ چلا جاتا ہے۔

اسی طرح فارسی زبان میں لکھی ہوئی تصانیف کے جو حوالے دیے ہیں وہ بھی کئی جگہ پر فارسی میں اس لیے دیے ہیں کہ اس مقام پر فارسی میں ہی دینا اپنی بات کی سند کے لیے ضروری تھا۔ اکثر فارسی اقتباسات کے اُردو ترجمے حسب ضرورت ہر باب کے آخر میں ''حواشی ب'' کے عنوان کے ذیل میں دے دیے گئے ہیں۔

میں نے اس جلد میں بھی واو عطف اور اضافت کو شعوری طور پر اردو ہندی اور فارسی عربی الفاظ کے ساتھ اسی طرح ملا کر استعمال کیا ہے جس طرح اٹھارویں اور انیسویں صدی میں وہ استعمال ہو رہے تھے۔ جیسے ''بڑا و مفید'' یا ''طفل ناسمجھ''، ''لب سڑک'' اور ''فوق البھڑک'' وغیرہ۔

قارئین کرام! میں نے زندگی کے جھمیلوں اور ہر منصب سے پہلو بچا کر اس کام کو، تن تنہا، ستائش کی تمنا اور صلے کی پروا کیے بغیر، اُردو زبان و ادب کے عشق سے سرشار ہو کر کیا ہے۔ مفصل اس لیے تاکہ ہر پہلو ممکن حد تک بیان میں آ جائے۔ خدا کرے آیندہ کوئی اس کام کو اسی جذبۂ عشق سے سرشار ہو کر آگے بڑھائے۔ میری روح اس کے ساتھ ہوگی۔

میں شکر گزار ہوں محترمی احمد ندیم قاسمی صاحب کا جنھوں نے بالمشافہ ملاقات پر نیز خط لکھ کر میرے کام میں دلچسپی لی اور میرا حوصلہ بڑھایا۔ اللہ انھیں عمر نوح عطا فرمائے۔

میری بیوی اور بیٹے ڈاکٹر نادر جمیل نے زندگی کے بکھیڑوں کا بوجھ اپنے کاندھوں پر اٹھا کر مجھے آزاد رکھا۔ میں ان کے لیے دعا گو ہوں۔ خدا کرے وہ صحت و عمر دراز کے ساتھ خوب پھولیں، پھلیں اور شاد آباد رہیں۔

میں شکر گزار ہوں اپنے استاذ محترم پروفیسر ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان صاحب کا جنھوں نے ہمیشہ میری رہنمائی کی اور اپنے مشوروں اور اپنی دعاؤں سے میری زندگی میں نئی روح پھونکی۔ اللہ تعالیٰ ان کی مغفرت فرمائے۔

اب غالب کے اس شعر کے ساتھ آپ سے اجازت چاہتا ہوں:

درآں دیار کہ گوہر خریدن آئیں نیست
دکاں کشودہ ام و قیمت گوہر گویم

لیکن ساتھ ہی میر صاحب اس سفر میں یہ شعر سنا کر مجھے تازہ دم کرتے رہے:

میر نہیں پیر تم کاہلی اللہ رے
نامِ خدا تم ہو جواں، کچھ تو کیا چاہیے

اس شعر نے اب تک مجھے جوان رکھا ہے۔ اللہ میر صاحب کو تاابد زندہ رکھے۔

[۱] دو ادبی اسکول، علی جواد زیدی، ص ۳۸۳، لکھنو، ۱۹۷۰ء

تمہید

انیسویں صدی: صورت حال، سیاسی منظر، تہذیبی و معاشرتی رویے، تبدیلی کا عمل

انیسویں صدی کی دہلیز پر کھڑے ہو کر چاروں طرف نظر دوڑائیے تو معلوم ہوگا کہ برصغیر کا سارا نقشہ اور سارا منظر بدل گیا ہے۔ وہ ساری دیسی و بدیسی طاقتیں، جو مغلیہ سلطنت کے ڈھیر پر اٹھارویں صدی میں، سیاسی اقتدار حاصل کرنے کے لیے، ہاتھ پیر مار رہی تھیں، دم توڑ چکی ہیں اور اب انگریز سارے برصغیر کے سیاہ سفید کا مالک ہے اور ان کا اقتدار اعلیٰ کوہ ہمالہ و نیپال سے لے کر راس کمورن تک اور دریائے ستلج سے لے کر برہم پتر تک قائم ہے۔ تخت دہلی پر ایک اندھا، بے بس اور نام کا بادشاہ: شاہ عالم ثانی آفتاب متمکن ہے۔

کہتی ہے اسے خلقِ جہاں سب شہ عالم | شاہی جو کچھ اس کی ہے سو عالم پہ عیاں ہے
(مصحفی)

انیسویں صدی اور اس کے ادب کی روح کو سمجھنے کے لیے ان سیاسی، سماجی، معاشی اور تہذیبی و فکری صورت حال کا سمجھنا اور جاننا ضروری ہے جن سے یہ صدی دوچار رہی ہے۔

اٹھارویں صدی، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، مغلیہ سلطنت کے ٹوٹنے پھوٹنے اور بے وقار ہونے کی صدی تھی۔ ٹیپو سلطان کی شکست و شہادت (۴ مئی ۱۷۹۹ء) اس صدی کا وہ اہم ترین واقعہ ہے جس نے انگریزی اقتدار کا راستہ کھول دیا۔ اسی کے ساتھ ٹیپو کی سلطنت ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ختم ہوگئی۔ سرنگا پٹم کو انگریزوں نے دل کھول کر لوٹا اور اس سلطنت کے حصے بخرے کر کے بڑے حصے کو اپنی عمل داری میں شامل کر لیا، کچھ حصہ نظام دکن کو اور کچھ راجا میسور کو دے دیا لیکن اگلے ہی سال یعنی ۱۸۰۰ء میں وہ حصہ، جس سے نظام کی سلطنت ساحل سمندر تک پھیل گئی تھی، واپس لے لیا اور اس طرح نظام کی سلطنت پھر سے انگریزوں کی عمل داری میں گھر گئی۔ ۱۳ مارچ ۱۸۰۰ء کو نامور مرہٹہ سردار نانا فرنویس بھی وفات پا گئے اور دولت راؤ سندھیا اور جسونت راؤ ہولکر کے درمیان اقتدار کی جنگ شروع ہوگئی۔ پیشوا نے ولزلی سے پناہ طلب کر لی۔ باجی راؤ نے انگریزوں کے ذیلی اتحاد (Subsidiary Alliance) کو تسلیم کر کے ۳۱ دسمبر ۱۸۰۲ء کو معاہدہ بسین پر دستخط کر دیے۔ چھ ہزار انگریز فوج پیشوا کے علاقے میں تعینات کر دی گئی۔ اس معاہدے سے راستے کا ایک اور بڑا پتھر بھی ہٹ گیا۔ ۱۲، اگست ۱۸۰۳ء کو احمد نگر پر انگریزوں کا قبضہ ہو گیا۔ ۱۲، اکتوبر کو اسیر گڑھ پر، ۱۵، اکتوبر کو برہان پور، اور اسی سال بندیل کھنڈ پر قبضہ ہو گیا۔ ۱۴ ستمبر ۱۸۰۳ء کو ظفریاب انگریز افواج مغلوں کے مرکزِ سلطنت دہلی میں داخل ہوگئیں اور مغلیہ سلطنت بٹتے بٹتے لال قلعہ کی چار دیواری میں سمٹ کر محصور ہوگئی۔ مغل بادشاہ شاہ عالم ثانی انگریزوں کا وظیفہ خوار ہو گیا اور انگریز ریذیڈنٹ امور سلطنت کی نگرانی کرنے لگا۔ یہ سب فتوحات اتنی آسانی سے ہنستے کھیلتے ہوئیں کہ خود فاتح بھی حیران رہ گیا۔ ولزلی نے کہا: "پورے ہوش و حواس کے ساتھ کہتا ہوں کہ خود مجھے امید نہیں تھی کہ میرے سارے منصوبے اتنی تیزی سے فوری طور پر استحکام کے ساتھ، پایۂ تکمیل

کو پہنچ جائیں گے۔'' [۱] نظام دکن پہلے ہی یکم ستمبر ۱۷۹۸ء کو ''ذیلی اتحاد'' میں شامل ہو چکے تھے۔ ۷ جنوری ۱۸۰۶ء کو ہولکر نے بھی معاہدہ کر لیا۔ اس کے بعد تو معاہدوں کی ایک قطار لگ گئی۔ دولت راؤ سندھیا نے ۵ نومبر ۱۸۱۷ء کو اور باجی راؤ دوم نے ۳ جون ۱۸۱۸ء کو انگریزوں سے معاہدہ کر لیا۔ وزیر الممالک نواب آصف الدولہ ۱۷۹۷ء میں وفات پا چکے تھے۔ انگریزوں نے ان کے متبنّیٰ بیٹے وزیر علی کو تختِ اودھ سے معزول کر کے ۱۲ جنوری ۱۷۹۸ء کو نواب سعادت علی خاں کو ان کی جگہ مسند نشین کر دیا۔

نئے معاہدے کے مطابق نواب سعادت علی خاں نے خراج کی رقم بڑھا کر ۷۶ لاکھ کر دی۔ الہ آباد کا صوبہ ''کمپنی بہادر'' کو دے دیا۔ ۱۸۰۵ء تک راجپوتانہ کی ریاستوں؛ جے پور، جودھپور، بھرت پور، اودے پور، بیکانیر وغیرہ نے انگریزوں سے معاہدہ کر لیا۔ ۷ رمضان المبارک ۱۲۲۱ھ مطابق ۱۹ نومبر ۱۸۰۶ء کو شاہ عالم ثانی بھی وفات پا گئے اور ان کی جگہ دوسرا وظیفہ خوار مغل بادشاہ: اکبر شاہ ثانی، ۴۸ سال کی عمر میں تختِ سلطنت پر متمکن ہوگیا۔ یہ بھی اپنے باپ کی طرح نام کا بادشاہ تھا۔ حسبِ دستور مولوی امام بخش صہبائی [۲] نے تاریخ جلوس اور سکّہ لکھ کر پیش کیا اور شعرا نے قصائد عرض گذار کیے لیکن لفظوں کی روح مردہ ہو چکی تھی اور عشرت پرویز اور دولت و اقبال منہ تک رہے تھے۔ ۱۸۱۶ء میں کُچھ فتح ہوگیا۔ ۱۸۱۸ء میں آخری مرہٹہ سردار پیشوا باجی راؤ سے بھی معاہدہ ہوگیا۔ ۱۸۳۱ء میں مہاراجا میسور کی ریاست کا بھی خاتمہ ہوگیا۔ ۱۸۴۳ء میں سندھ اور گوالیار بھی فتح ہو گئے اور ۱۸۴۶ء میں کشمیر اور جالندھر بھی انگریزوں کے زیرِ نگیں آ گئے۔ ۱۸۴۹ء میں پنجاب فتح ہوگیا اور اس کے بعد ۱۸۵۶ء تک جھانسی، برار، تنجور اور اودھ بھی انگریزی سلطنت کا حصہ بن گئے۔ واجد علی شاہ کلکتہ پہنچے تو مٹیا بُرج میں نظر بند کر دیے گئے۔

انیسویں صدی انگریزی سلطنت کی توسیع و استحکام کی صدی ہے۔ اس میں ہمیں چاروں طرف تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ پرانے ادارے بیٹھ رہے ہیں اور نئے ادارے ان کی جگہ لے رہے ہیں اب سطحِ آب پر دُخانی جہاز چل رہے ہیں۔ بے تار برقی کے استعمال سے ذرا سی دیر میں خبر ایک جگہ سے دوسری جگہ پہنچائی جا رہی ہے۔ ریل گاڑی نے سفر کو آسان کر دیا ہے۔ آلاتِ حرب میں بندوق عام ہو چکی ہے۔ امراء خنجر و قرولی کے ساتھ اب پستول بھی رکھتے ہیں۔ اکبر شاہ ثانی کے صاحبزادے شہزادہ مرزا جہانگیر نے طیش میں آ کر برطانوی ریذیڈنٹ پر طمنچہ جھونک دیا تو انگریزوں نے نظر بند کر کے اسے الہ آباد بھیج دیا۔ ہوش آیا تو پتا چلا کہ اب اقتدار اُن کے پاس نہیں ہے۔ بادشاہ بے بس تھا۔ کچھ نہ کر سکا اور مرزا جہانگیر وہیں قیدِ فرنگ میں مر گئے [۳]۔ انگریز فوج تربیت یافتہ اور جدید ترین آلاتِ حرب سے لیس تھی۔ وہ قدم اٹھاتے تو سوچ سمجھ کر حکمت عملی کے ساتھ اٹھاتے۔ ہر طرف ان کی دھاک بیٹھی ہوئی تھی۔ سعادت یار خاں رنگین نے لکھا ہے کہ ''انگریز لوگ جس طرف سے لڑنے کو جاتے ہیں ادھر سے مونہہ (منھ) نہیں موڑتے اور جس مکان کا ارادہ کرتے ہیں اسے بن مارے زنہار نہیں چھوڑتے۔ [۴] ''دولت راؤ سندھیا نے ایک دن بھرے دربار میں سرداروں سے یہ بات کہی کہ یہ انگریز لوگ شیخ سید مغل پٹھان، جو چار قوم اشراف کی ہیں اور آبا و اجداد سے سپاہی ہوتی آئی ہیں، انھیں تو نوکر نہیں رکھتے اور اجلاف اور پاجی اور گنوار لوگوں کو نوکر رکھ کر اور ایک پلٹن تیار کر کے دس دس بیس بیس ہزار اچھے لوگوں کی لڑائی مار دیتے ہیں اور آپ مار نہیں کھاتے، اس کا کیا سبب ہے؟'' رنگین نے عرض کیا کہ ''جتنے فرقے دنیا میں ہیں وہ استاد سے ہر ایک کسب کو حاصل کرتے ہیں اور اس کا پھل پاتے ہیں مگر سپاہی لوگ جو اشراف ہیں وہ فن سپاہ گری میں بے استادے ہیں۔ باعث اپنی اشرافت کے اور غیرت کے کسی کے شاگرد نہیں

ہوتے اور کہتے ہیں کہ کیا ہم کسی سے کم ہیں کہ اس کے شاگرد ہوں ۔ وہ کون سی بات ہے کہ ہم کو نہیں آتی ۔ بس یہ فرقہ جو بے استادا اور خود منڈا ہے اس سبب سے اسے جس نہیں ......" [۵] اس واقعہ سے اس معاشرے اور فرقے کی ذہنیت اور سوچ کا اندازہ کیا جا سکتا ہے ۔ ہندوستانی فوج غیر تربیت یافتہ تھی ۔ صرف خاندانی روایت پر تکیہ کرتی تھی ۔ کسی نئی چیز کو کسی سے سیکھنا اپنی شان کے خلاف جانتی تھی ۔ سپاہی کے سامنے کوئی بڑا مقصد نہیں تھا ۔ یہی وجہ تھی کہ وہ ذرا سی ترغیب پر دشمن سے جاملتا تھا ۔ جنگ نامہ رنگین میں یہ واقعہ لکھا ہے کہ جنگ پاٹن میں جب نواب مرزا محمد اسمٰعیل مرہٹوں کا تعاقب کرتے کرتے بہت آگے چلے گئے تو مرہٹوں کے سردار نے یہ افواہ پھیلائی کہ نواب مر گیا ہے اور اس کی فوج کو چھ مہینے کی پیشگی تنخواہ دے کر اس کو اپنے ساتھ ملا لیا ۔ جب نواب واپس آیا تو وہاں ایک بھی سپاہی موجود نہیں تھا ۔ [۶] انگریز نے ہندوستان کو تلوار سے فتح کیا لیکن ان تلواروں میں زیادہ تر تلواریں خود یہاں کے لوگوں کی تھیں ۔

یہ اس زوال پذیر، ڈوبتے معاشرے کا عام رویہ تھا ۔ وہ کسب کو عیب جانتا تھا ۔ ایک طرف "پدرم سلطان بود" کا گھمنڈ دوسرے خود کو طرّم خان سمجھ کر کسی نئی چیز، کسی نئی بات کو قبول نہ کرنے اور اپنی بات پر اڑ جانے کا مزاج اور بغیر حکمت عملی کے میدانِ جنگ میں اُترنے کے عمل نے سارے معاشرے کو بیرونی طاقتوں کی زد پر لا کھڑا کیا تھا ۔ معاشی بدحالی نے خود غرضی اور لالچ کو جنم دیا تھا اور مقصد اور اتحاد کو پارہ پارہ کر دیا تھا ۔ یہی ذہنیت ساری زندگی کے اعمال میں نظر آتی ہے ۔ جو فوج کسی علاقے پر قبضہ کرتی تو وہ لوٹ مار پر لگ جاتی ۔ مورخوں نے لکھا ہے کہ "سارے ہندوستان میں مرہٹوں نے جو تباہی مچائی تھی اور ظلم و تشدد کا جو بازار گرم کیا تھا اس سے شدید نفرت کے ساتھ اُن کا خوف اس درجہ لوگوں کے دلوں میں بیٹھ گیا تھا کہ مائیں مرہٹہ سپاہی کا نام لے کر اپنے بچوں کو ڈراتی تھیں ۔ اس دور کی مختلف زبانوں کی لوریوں میں بھی ڈرانے کے لیے مرہٹے کا ذکر ملتا ہے [۷]

انیسویں صدی میں پسپائیت کا گہرا اثر، بالخصوص مسلمانوں کے دل و دماغ پر چھایا ہوا تھا ۔ حقیقت سے نظریں چرانا، عظمتِ ماضی پر زندہ رہنا، لکیر کے فقیر بن کر کسی نئے خیال کو قبول نہ کرنا ان کا طرزِ حیات تھا ۔ اب رفتہ رفتہ سب پر کھل گیا تھا کہ اصل اقتدار "کمپنی بہادر" کے پاس ہے لیکن دکھانے کے لیے نام کا بادشاہ اب بھی تختِ سلطنت پر براجمان ہے ۔ انگریز حکمران خود بھی اس بات کو بادشاہ اور رعایا تک پہنچانے کے لیے کوئی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیتے تھے ۔ اکبر شاہ ثانی نے جب خلعتِ شاہی، یہ دکھانے کے لیے کہ انگریز حکومت اب بھی مغلیہ تخت کے ماتحت ہے، پوری ظاہری شان و شوکت کے ساتھ لارڈ منٹو کو بھیجی تو اس نے خلعت براہ راست قبول نہیں کیا ۔ لارڈ ہیسٹنگز کے زمانے میں جب گورنر جنرل کا بادشاہ سے ملاقات کا مسئلہ پیدا ہوا تو بادشاہ نے اصرار کیا کہ گورنر جنرل رعایا کے ایک فرد کی حیثیت سے دربار میں حاضر ہو اور نذر پیش کرے ۔ ہیسٹنگز اس پر راضی نہ ہوا اور ملاقات نہ ہو سکی ۔ لارڈ ہیسٹنگز نے اس کا بدلہ یوں لیا کہ اودھ کے نواب وزیر کو بادشاہ کا خطاب دے دیا اور ایک کروڑ کی رقم اس خطاب کی قیمت وصول کی ۔ اب دیکھیے کہ پندرہ سال کے بعد اکبر شاہ ثانی نے لارڈ ایمہرسٹ کو یہ رعایت دی کہ اُسے نذر سے مستثنیٰ کر دیا اور دربار میں اُسے کرسی بھی دی ۔ بادشاہ دربار میں ذرا سی دیر ٹھہرے اور مزاج پرسی کے بعد چلے گئے ۔ ایک بار جب بادشاہ اکبر شاہ ثانی ریذیڈنسی میں گورنر جنرل سے ملنے گئے تو ملاقات چند منٹ کے لیے ہوئی لیکن اس ملاقات کے لیے بھی تختِ شاہی وہاں بھیجا گیا ۔ [۸] اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ کس طرح بے بصیرت ذہن زندگی کے مسائل طے کر رہا تھا ۔ بادشاہ حقیقت سے آنکھیں چرائے، ماضی کی عظمتوں میں گم تھا اور اُسے بدلے ہوئے منظر کا ذرا بھی اندازہ نہیں

تھا اور وہ یہ بھی بھول چکا تھا کہ اس کے پُرکھوں نے عظمت یوں حاصل نہیں کی تھی۔

انگریزوں کی فتح و کامیابی کا اثر برصغیر کی دونوں بڑی قوموں پر مختلف ہوا۔ مسلمانوں کے نزدیک انگریز ان کا سب سے بڑا دشمن تھا جس نے سلطنت اور اقتدار ان سے چھین لیا تھا۔ وہ اس کے ہر فعل کو شک کی نظر سے دیکھتے تھے۔ اس کے برخلاف ہندوؤں نے انگریزی اقتدار کو اس لیے خوش آمدید کہا کہ مسلمانوں نے یہی اقتدار ان سے چھینا تھا اور اب وہ حکمران نااہل و بداعمال اور ناکارہ ہو چکے تھے۔ انگریزوں کا نظام اٹھارویں صدی کے مسلم نظام سے بہتر تھا۔ ہندوؤں کے لیے اس وقت یہ صرف حکمرانوں کی تبدیلی تھی۔ مسلمانوں نے اسی لیے نئے مغربی تصورات اور انگریزی تعلیم کو مسترد کر دیا اور ہندوؤں نے اسے قبول کر لیا۔ جب کلکتہ کے عربی مدرسہ میں انگریزی زبان کو لازمی مضمون کے طور پر شروع کرنے کا ارادہ کیا تو مسلمانوں نے شدت کے ساتھ اس کی مخالفت کی اور ۱۸۳۴ء کے تنازع کا آغاز ہو گیا لیکن اس کے برخلاف جب علوم قدیم کی تعلیم کے لیے کلکتہ میں سنسکرت کالج قائم کیا گیا تو ہندوؤں نے اس کی شدید مخالفت کی اور مطالبہ کیا کہ ان کے لیے انگریزی تعلیم کا انتظام کیا جائے۔ ۱۰ جنوری ۱۸۱۷ء کو کلکتہ میں ہندو کالج کا قیام اسی زاویۂ نظر کی ترجمانی کرتا ہے۔ اس سے انیسویں صدی میں دونوں قوموں کے اندازِ نظر کا فرق واضح ہوتا ہے۔

نئے حکمرانوں کے زیر اثر دونوں قوموں کے اندازِ نظر میں بھی تیزی سے تبدیلی آنے لگی۔ مسلمانوں میں ''عظمت رفتہ'' کے شدید احساس نے اور ہندوؤں میں اپنی ''اکثریت'' کے احساس نے دونوں کے سوچنے کے زاویوں کو بدل دیا۔ تبدیلی کے اس عمل سے فائدہ اٹھاتے ہوئے انگریز حکمرانوں نے پرانے رومن فلسفۂ حکمرانی: لڑاؤ اور حکومت کرو' (Divide et Impera) کے اصول پر عمل کیا۔ بمبئی کے گورنر لارڈ ایلفنسٹن نے ۱۴ مئی ۱۸۵۹ء کو لکھا کہ ''لڑاؤ اور حکومت کرو' قدیم رومن اصولِ حکومت ہے اور یہی اصول ہمارا ہونا چاہیے۔ [۹] اب تک دونوں قوموں نے اپنے اندازِ نظر اور طرزِ فکر میں مصالحت اور ایک دوسرے سے قریب تر آنے کی خاطر بنیادی تبدیلیاں پیدا کی تھیں مثلاً ''ہندوؤں نے اپنے مذہبی اندازِ نظر میں وسیع المشربی لیکن اپنی سماجی اخلاقیات میں تعصب اور کٹرپن کو شامل کر دیا جب کہ مسلمانوں نے اسی قدر اپنے مذہبی خیالات میں کٹرپن لیکن اپنے معاشرتی طرزِ عمل میں وسیع المشربی کو داخل کر دیا۔'' [۱۰] اس سطح پر وہ ایک دوسرے سے قریب آئے تھے اور مسلمانوں کا دورِ حکومت انھیں مسلسل قریب لایا تھا۔ راجا رام موہن رائے نے کنگ کونسل کے سامنے جو بیان دیا اس میں کہا تھا کہ عالیجاہ! سابق مسلمان حکمرانوں کے دور میں اس ملک کے باشندے مسلمانوں کے ساتھ ساتھ یکساں حقوق کے مالک تھے اور وہ اعلیٰ ترین منصوبوں کے بہمہ وجوہ اہل تھے جن میں افواج کی سپہ سالاری اور صوبوں کے حاکم کا منصب بھی شامل ہے۔ ان کا مذہب اور جائے پیدائش ہر گز رکاوٹ نہیں بنتا تھا۔ [۱۱]

جیسے جیسے انیسویں صدی نے آگے کی طرف سفر کیا، انگریزی اقتدار کے زیر اثر، تبدیلی کے اثرات واضح ہونے لگے۔ نظامِ تعلیم اور تعلیمی ادارے بدلنے لگے۔ عدالتی نظام اور قوانین بدلنے لگے۔ نئے سیاسی، سماجی، مذہبی، معاشی تصورات اُبھرنے لگے اور معلوم ہونے لگا کہ اب نیا نظام پرانے نظام کی جگہ لے رہا ہے۔ یورپ میں حریت و آزادی، اخوتِ انسانی اور مساوات کے تصورات اٹھارویں صدی کی دین تھے۔ یہ اثرات فرنگی حکمرانوں کے ساتھ یہاں بھی پہنچے لیکن حکمرانوں کے استعماری مزاج نے ان تصورات کو یہاں اس طرح پھلنے پھولنے نہیں دیا جس طرح وہ

یورپ میں پھل پھول رہے تھے۔ نئے حکمرانوں کے زیر اثر تبدیلی کا یہ عمل اس طرح شروع ہوا جس طرح مسلمان فاتحین کے آنے کے بعد برصغیر میں شروع ہوا تھا اور ان اثرات نے یہاں سیاسی، سماجی، تعلیمی، مذہبی اور تہذیبی و فکری نظام کو تبدیل کر کے اسے ایک نئی صورت دی تھی۔ پہلے یہ واسطہ ہندو معاشرے کو مسلمانوں کے تصورات سے پڑا تھا، اب یہ واسطہ ہندو اور مسلمان دونوں کو اجنبی انگریزی تصورات سے پڑا۔ سیاسی و تہذیبی سطح پر جب دو تصورات آمنے سامنے آتے ہیں تو عمل و ردعمل سے نئے تصورات اُبھرتے ہیں جن میں وقت کے تقاضوں کی قوت شامل ہوتی ہے اور وہی صورت مقبول ہوتی ہے جو ان تقاضوں کے "امتزاج" سے وجود میں آتی ہے۔ اسی کا نام نیا شعور ہے۔ یہی صورت انیسویں صدی میں یہاں بھی پیش آئی۔

سیاسی، معاشرتی، فکری، سماجی و معاشی تبدیلی کا سب سے بڑا ذریعہ "تعلیم" ہے۔ یہاں کے معاشرے میں یہی تبدیلی انگریزی تعلیم سے آئی۔ انگریزی اقتدار اس تعلیم کے پیچھے تھا اور سمجھتا تھا کہ ہندوستان کے لوگوں کو اپنے ڈھب پر لانے کے لیے یہی سب سے موثر ذریعہ ہے۔ ہمارے پرانے نظام تعلیم میں حسب ضرورت اور وقت کے تقاضوں کے مطابق تبدیلی کرنے کے بجائے نئے حکمرانوں نے اسے مسترد کر دیا اور اپنے تصورات کے ساتھ ایک بالکل نیا نظام تعلیم جاری کیا۔ سب سے پہلے عیسائی مبلغوں نے یہاں اپنی درس گاہیں کھولیں۔ ہندوستانیوں اور عیسائی مبلغوں کے نزدیک اس تعلیم کے مقاصد جدا جدا تھے۔ مبلغوں کے نزدیک اس تعلیم کا مقصد یہ تھا کہ طالب علم اس طرح یسوع مسیح کی تعلیمات سے واقف ہو سکے گا۔ ہندوستانیوں کے لیے یہ تعلیم ملازمت حاصل کر کے ملکی انتظام میں حصہ لینے کا ذریعہ تھی۔ لارڈ میکالے نے اپنے والد کو ایک خط میں لکھا کہ "مجھے واثق یقین ہے کہ اگر تعلیم کے ہمارے منصوبے قبول کر لیے گئے تو تیس سال کے اندر بنگال کے معزز طبقوں میں سے ایک بھی بت پرست باقی نہیں رہے گا اور یہ کام صرف علم اور غور و فکر کے فطری عمل سے ہی تبلیغی کاوش اور مذہبی آزادی میں ذرا سی مداخلت کیے بغیر ہی موثر ہو جائے گا۔[۱۲] انگریزی تعلیم کے ساتھ ہی طلبہ والٹیر، لاک، ہیگل، ہیوم، ایڈم اسمتھ، وغیرہ کے خیالات پر بحثیں ہونے لگیں۔ اس زمانے میں پروٹسٹنٹ مذہب کے تبلیغی تصور مسیحیت (Evagelical) اور افادیت پسندی (Utilitarianism) کی تحریکیں انگلستان میں زوروں پر تھیں۔ ان تحریکوں کے زیر اثر افادیت پسند تعلیم کے لیے کمپنی نے ایک لاکھ روپے کی رقم مختص کر دی۔ کچھ عرصے تک فساد خلق کے ڈر سے اس پر عمل نہیں کیا گیا لیکن ۸ فروری ۱۸۲۴ء کے "ڈسپیچ" میں کمپنی کے کورٹ آف ڈائریکٹر نے واضح طور پر روایتی تعلیم سے اظہار بیزاری کرتے ہوئے لکھا کہ "اس رقم کو مفید تعلیم پر خرچ کرنا چاہیے تا کہ ہندو دیومالا کی بے معنی و بے مقصد کہانیوں یا نصوص قرانی پہ..... [۱۳] انگریزی زبان کو ذریعہ تعلیم بنانے کا عمل بھی تبلیغی تصور مسیحیت اور تصور افادیت کا حصہ تھا۔ لارڈ ہارڈنگ کے زمانے میں (۱۸۴۴ء) انگریزی زبان و تعلیم ملازمت کے لیے ضروری شرط قرار دے دی گئی۔ ولیم بینٹک بھی افادیت پسند تصور تعلیم کا حامی تھا۔ میکالے انگریزی تعلیم کے ذریعے "ایک ایسا طبقہ پیدا کرنا چاہتا تھا جو رنگ و خون کے اعتبار سے تو ہندوستانی ہو لیکن ذوق، رائے، اخلاق اور ذہن کے اعتبار سے انگریز ہو۔[۱۴] میکالے کے نزدیک، دیسی زبانوں کی کوئی قدر و قیمت نہیں تھی۔ ولیم بینٹک نے ۷ مارچ ۱۸۳۵ء کو میکالے کی رپورٹ پر دستخط کر کے مہر توثیق ثبت کر دی۔ ٹیپو سلطان کی شکست و شہادت (۱۷۹۹ء) کے بعد یہ دوسرا اہم ترین واقعہ تھا جس نے دیسی نظام تعلیم کا کم و بیش خاتمہ کر دیا۔ کمپنی بہادر کے ۱۸۵۴ء کے ڈسپیچ کے ذریعے جو انگریزی تعلیم کا نظام اور ڈھانچا تیار کیا گیا تھا وہ کم و

بیش آج تک جاری وساری ہے۔ اس کے بعد "ہنٹر کمیشن" نے ۱۸۸۲ء میں اس پر مزید اضافہ کرکے اس کی
صورت متعین کردی۔ ہندو اور مسلمان سب اسی تعلیم پر لگ گئے۔ سرسید احمد خان کی "علی گڑھ تحریک" اس طریقۂ تعلیم
علمبردار تھی۔ مسلمانوں نے اپنے نظام تعلیم کو محفوظ کرنے کے لیے اپنے مدارس قائم کیے اور اسے ایک تحریک کی
دے کر سارے برصغیر میں پھیلا دیا۔ اس طرح اب دین اور دنیا الگ الگ ہو گئے۔ یہ صورت اسی طرح آج تک
برقرار ہے۔

یہ وہ زمانہ ہے جب عقلیت، افادیت اور فردیت کے تصورات سارے یورپ کے ذہن پر چھائے ہوئے تھے۔ یہ تصورات عقیدے پر دلیل کو ترجیح دیتے تھے اور انسانی ضمیر، سماجی انصاف اور سیاسی حقوق کو اہمیت دیتے تھے۔ ان تصورات نے ہندوستان کے نئے ذہن کو بھی متاثر کیا۔ انگریزی اقتدار اور نئی تعلیم کے ساتھ لوگوں کا سماجی اور مذہبی انداز نظر بدلنے لگا۔ مسلمانوں نے خود کو چونکہ اس نظام سے الگ کر لیا تھا اس لیے ہندوؤں کے ہاں یہ اثرات زیادہ اور پہلے نمایاں ہوئے۔ ہندوؤں کے لیے انگریزی تعلیم حاصل کرنا اس لیے بھی سہل تھا کہ مسلمان حکمرانوں کے دور حکومت میں وہ فارسی تعلیم حاصل کرتے رہے تھے۔ اب بدلے ہوئے منظر میں وہ فارسی کے بجائے انگریزی زبان و تعلیم حاصل کرنے لگے۔ غالب نے اپنے ایک خط (۱۸۵۶ء) بنام یوسف علی خاں عزیز میں لکھا ہے کہ "انگریزی زبان نے بنگالے میں سو برس اور دلی اکبرآباد میں ساٹھ برس سے رواج پایا ہے۔[۱۵]

ان نئے تصورات کے زیر اثر نئی نسل کا ذہن بھی بدلنے لگا اور اپنی تہذیب اور اپنے مذہب کے بارے میں بھی نئے نئے سوال اٹھنے لگے۔ راجا رام موہن رائے دیوتاؤں کی کثرت کے بجائے توحید کے قائل تھے۔ انھوں نے بیواؤں کی دوسری شادی پر مذہبی پابندی، ستی کی رسم اور ذات پات کے نظام کو بھی رد کیا۔ توحید کے مسئلہ پر ان کی فارسی تصنیف "تحفۃ المواحدین" اسی نقطہ نظر کو پیش کرتی ہے۔ راجا رام موہن رائے کا 'برہمو سماج' (۱۸۲۸ء) ہندو مذہب کی اصلاح کی تحریک ہے۔ مسلمانوں میں 'وہابی تحریک' اور سید احمد شہید کی تحریک بھی اسی صدی میں پروان چڑھیں۔

انیسویں صدی میں چاروں طرف حرکت اور تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ ہر طرف نئے خیالات سر اٹھا رہے ہیں اور ہمارا روایتی معاشرہ ٹوٹ کر نئی صورتوں کا خوگر ہو رہا ہے۔ ایک طرف مذہبی تحریکیں سر اٹھا رہی ہیں اور اسی کے ساتھ اصلاحِ احوال اور اصلاح رسوم کی تحریکیں بھی تیزی سے مقبول ہو رہی ہیں۔ ہندو اور مسلمان دونوں کے ہاں سماجی اصلاح کا عمل مذہبی تحریک کا بنیادی جزو تھا۔ ہندوؤں میں عورت کا سماجی مرتبہ، نابالغ بچوں کی شادی، بیواؤں کی دوسری شادی پر سماجی پابندی، ذات پات کے محدود دائرے میں شادیوں کا دستور، بیرونِ ملک کا سفر، ذات پات کا رواج وہ اصلاح طلب پہلو تھے جن کی طرف مصلحوں کی نظریں اٹھ رہی تھیں۔ ہندوؤں میں لڑکیوں کی پیدائش بدشگونی سمجھی جاتی تھی اور اکثر قبائل میں انھیں پیدائش کے وقت ہی ٹھکانے لگا دیا جاتا تھا۔ عورتیں لڑکیوں کو دودھ نہیں پلاتی تھیں یا سرِ پستان افیم کا لیپ کر لیتی تھیں تاکہ بچی زہر خوری سے مر جائے۔ مہاراجا رنجیت سنگھ کے بیٹے مہاراجا دلیپ سنگھ نے بتایا کہ انھوں نے خود اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے کہ اس کی بہنوں کو ایک بورے میں بند کر کے دریا بُرد کر دیا گیا[۱۶] عورت شوہر کے مرنے کے بعد شادی نہیں کر سکتی تھی لیکن مرد زندگی میں جتنی چاہے شادی کر سکتا تھا۔ یہ عام خیال تھا کہ تعلیم یافتہ عورت کا شوہر مر جاتا ہے اور وہ بیوہ ہو جاتی ہے۔ یہ دستور بھی عام تھا کہ بیمار کو مرنے کے لیے دریائے گنگا پر لے جاتے تھے اور نچلے دھڑ تک اسے پانی میں کھڑا کر دیتے تھے۔ مالابار کے نائروں میں ایک عورت

بیک وقت کئی شوہر رکھتی تھی۔ مدورا کے تولیاس فرقے میں بھائیوں، چچاؤں اور بھتیجوں کے لیے ایک ہی مشترک بیوی ہوتی تھی۔ مشرقی میسور میں ایک ذات والے جب اپنی بڑی بیٹی کی شادی کرتے تھے تو اس کی ماں دو انگلیوں کو چھدوا لیتی تھی۔ جب کوئی شدر یا نچ ذات کا آدمی یا عورت کسی برہمن یا اونچی ذات والے سے ملتا تو جسم کے اوپر کا حصہ ننگا کر لیتا۔[۱۷] مندروں میں اس قسم کی عبادات عام تھیں جیسے آگ پر چلنا، عبادت کے وقت گالوں یا ہونٹوں یا زبان کو لوہے یا چاندی کے تار سے بند ہوانا۔ ہندوؤں کے مطالبے پر ۴ دسمبر ۱۸۲۹ء کو رسم ستی پر بنگال میں پابندی لگا دی گئی اور ۱۸۵۶ء میں ہندو بیواؤں کی دوسری شادی کا قانون بھی منظور ہو گیا۔

ہندو انگریزی تعلیم کے ذریعے اصلاح رسوم کی طرف آئے اور برہمو سماج سے اصلاح کی بنیاد پڑی لیکن مسلمان انگریزی تعلیم سے دور رہ کر اپنی موجودہ صورت حال کا جائزہ لے کر اس نتیجے پر پہنچے کہ جب تک فرد و معاشرہ کی اصلاح نہیں کی جائے گی اور کردار و عمل کو نقصان پہنچانے والی رسوم کو ترک نہ کیا جائے گا وہ دوبارہ اپنی ''عظمت رفتہ'' کو حاصل نہیں کر سکتے۔ اس میں سرسید اور علما و بزرگان دین سب ایک زبان تھے۔ اس کے علاوہ وہ اس نتیجے پر بھی پہنچے کہ جذبۂ جہاد کو زندہ کیا جائے۔ سید احمد شہید (۱۷۸۶ء۔۱۸۳۱ء) کی تحریک جہاد اور اصلاح رسوم اسی انداز فکر سے وجود میں آئی۔ زندگی کو سنوارنے کے یہ دونوں پہلو انیسویں صدی میں مسلمانوں پر چھائے رہے۔ تحریک جہاد کے اثرات اردو شاعری پر بھی پڑے اور یہ اثرات موضوع سخن بن کر مصحفی، ناسخ، آتش، غالب، مومن، شیفتہ، فضل حق خیر آبادی، وغیرہ سب کے ہاں نظر آتے ہیں۔ انیسویں صدی میں تحریک جہاد کس کس طرح موضوع سخن بنی۔ خواجہ منظور حسین (م ۱۹۸۶ء) نے اس کا گہرا اور تفصیلی مطالعہ اپنی اسی نام کی کتاب میں کیا ہے[۱۸] اسمٰعیل شہید کی تحریک اصلاح بھی اس رجحان کی ترجمان ہے۔ سید احمد شہید نے اصلاح کا آغاز اپنے گھر سے کیا اور اپنی بیوہ خالہ کا دوسرا نکاح کرا دیا[۱۹] ہندوؤں اور اُن کے زیر اثر مسلمان شرفا میں بھی اس زمانے میں یہ بات سخت معیوب سمجھی جاتی تھی۔ انھوں نے مسلمانوں میں پیر پرستی، سویم، چہلم، برسی، شادی بیاہ کی ہندوانی رسمیں، بے جا اسراف وغیرہ کا بھی دفعیہ کیا۔ مشرکانہ عقائد و بدعات کے خلاف بھی جہاد کیا اور ان توہمات کو رد کیا جو عوام و خواص سب میں رائج تھے اور جن کی تفصیل اسمٰعیل شہید کی تصانیف ''تقویت الایمان'' اور ''تذکیر الاخوان'' میں درج ہے مثلاً اس زمانے میں لوگ مشکل وقت پڑنے پر اماموں، شہیدوں، فرشتوں، پریوں کو پکارتے اور ان کی قسمیں کھاتے تھے۔ شیخ سدو، میاں زین خاں، میاں صدر جہاں، پیر بٹیلے، ننھے میاں، چہل تن کو مشکل کے وقت پکارا جاتا تھا اور نیاز دلوائی جاتی تھی۔ کسی کے نام کی بدھی پہناتے تھے، پاؤں میں بیڑی ڈالتے تھے، کسی کے نام پر جانور کرتے تھے۔ کسی کے نام کی چوٹی رکھتے تھے۔ حضرت بی بی کی صحنک کسی مرد، لونڈی یا ایسی عورت کو جس نے دوسرا خصم کیا ہو، نہیں کھلاتے تھے۔ شاہ عبدالحق کا توشہ حقہ پینے والے کو نہیں کھلاتے تھے۔ یہ توشہ صرف حلوہ ہوتا تھا۔ شاہ مدار کی نیاز میں صرف ملیدہ ہوتا تھا۔ اس طرح بوعلی قلندر کی سہ منی، اصحاب کہف کی گوشت روٹی پر نیاز دلوانے کا عام رواج تھا۔ شیر دہاں گھر، ستارہ پیشانی گھوڑا اور کل جبی عورت نامبارک سمجھے جاتے تھے۔ عورتوں کا زیادہ مہر باندھنا، شادی میں بے جا خرچ کرنا، سوگ میں بیٹھنا، صفر کے مہینے کے تیرہ دنوں کو نامبارک سمجھنا سب کا دستور عمل تھا، میاں شاہ دریا، شاہ سکندر کو نوری شہزادہ کہا جاتا تھا۔ سعادت یار خان رنگین کے ''دیوان ریختی'' میں ان کے حوالے آئے ہیں۔ شاہ عالم ثانی کے زمانے میں لال قلعہ میں متعدد رسوم باقاعدگی سے منائی جاتی تھیں جن میں آخری چہار شنبہ کی نیاز میں باغ کی سیر کی جاتی تھی، چھلے بانٹے جاتے تھے، راگ راگنیاں

سنی جاتی تھیں اور مبارک دی جاتی تھی۔ بسنت منایا جاتا تھا جس میں پھولوں کا گڑوا بنا کر سر پر رکھ کر لایا جاتا تھا۔ پھولوں سے کھیلا جاتا تھا۔ سنگھار کر کے پیلے کپڑے پہنے جاتے تھے۔ گانا بجانا ہوتا تھا اور مبارک دی جاتی تھی۔ ہولی، دیوالی، رت جگا، ساچق، سرسی کا پوجن، مہندی غوث الاعظم، نوروز کا جشن منایا جاتا تھا۔ شاہ عالم ثانی آفتاب کی تصنیف ''نادراتِ شاہی'' میں ان کا ذکر آیا ہے [۲۰]

انیسویں صدی میں چھاپے خانے کے عام رواج نے طباعت کی ایسی سہولتیں پیدا کر دیں جن کا اس سے پہلے تصور بھی نہیں کیا جا سکتا تھا۔ پہلے کتابیں ہاتھ سے لکھی جاتی تھیں اور صرف ایک محدود حلقے تک پہنچ سکتی تھیں۔ عیسائی مبلغین نے گوا اور مالابار میں اٹھارویں صدی میں چھاپے خانے لگا لیے تھے لیکن بنگال میں سرام پور کے مقام پر ۱۸۰۰ء میں پہلا چھاپہ خانہ لگا۔ چھاپے خانے کے رواج سے تصنیف و تالیف کے کام ہی میں نہیں بلکہ اخبار، رسائل و جرائد اور کتب کی اشاعت کی رفتار بھی تیز ہوگئی۔ انیسویں صدی میں پہلی مرتبہ پریس کے قوانین وضع ہوئے۔ برطانیہ کے اخباروں کے برخلاف برصغیر میں آزادی نہایت محدود تھی اور اس کی وجہ یہ بتائی جاتی تھی کہ ہندوستان میں چونکہ ایسی نمائندہ حکومت قائم نہیں ہے جو عوام کی ترجمانی و نمائندگی کرتی ہو اس لیے وہ حکومت پر کسی قسم کا کنٹرول نہیں رکھتے۔ حکومتِ ہند کے پاس ''مُستعار اختیار'' ہے جو اسے کورٹ اوف ڈائریکٹرز اور بورڈ اوف کنٹرول نے دی ہے، اس لیے یہاں پریس کو وہ آزادی نہیں دی جا سکتی جو انگلستان میں پریس کو حاصل ہے۔ اس ''بہانۂ بسیار'' کی وجہ سے پورے برطانوی دور میں یہاں کا پریس سخت قوانین کا شکار رہا۔ ہندوستان میں اخبار، رسائل ہفت روزہ، ماہنامہ وغیرہ کے تصورات بھی اس صدی میں پیدا ہوئے جو اظہارِ خیال کا موثر ذریعہ بن گئے۔ جب اس دور کا نوجوان انگریزی تعلیم یافتہ طبقہ پریس میں آیا تو حریت و آزادی کے ان تصورات کے ساتھ آیا جن کی تعلیم اس نے اسکول، کالج میں پائی تھی۔ اس کی وجہ سے حکومت اور پریس ہمیشہ ایک دوسرے سے متصادم رہے۔ لارڈ ڈفرن اس آزادی سے اتنا عاجز تھا کہ اس نے لارڈ کراس کے نام اپنے خط مورخہ ۲۳ نومبر ۱۸۸۶ء میں دارالحکومت کو کلکتہ سے منتقل کرنے کی تجویز پیش کرتے ہوئے لکھا ''معلوم ہوتا ہے کہ بنگالی پریس پر ایسے بزدل، خبیث و بدباطن لوگ حاوی ہیں جنھیں یہ بھی پتا نہیں ہے کہ حقیقت کیا ہے...... مجھے تو یوں لگتا ہے کہ ہم جس قدر جلد دارالحکومت کو یہاں سے منتقل کر دیں، اتنا ہی بہتر ہے۔ [۲۱]

انیسوی صدی میں تبدیلی کے اس عمل میں نئی ایجادات نے بھی معاشرے پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ چھاپے خانوں نے کتابوں، اخبارات و رسائل کی صورت میں فرد کو متاثر کر کے رائے عامہ کی تشکیل میں مدد دی۔ ریل گاڑی نے رفتار کو تیز کر کے فاصلوں کو کم کر دیا۔ اسی کے ساتھ سفر کا رجحان بڑھ گیا۔ سڑکوں کی تعمیر کا کام بھی اسی صدی میں تیز ہوا۔ ڈاک کا پہلے سے بہتر نظام وجود میں آیا۔ انگریزی کلچر کے اثرات فنِ تعمیر پر بھی پڑنے لگے اور مکانوں کے حلیے بدلنے لگے۔ وزیرالممالک نواب سعادت علی خاں نے لکھنؤ میں انگریزی وضع کی کوٹھیاں تعمیر کروائیں۔ انگریزی لباس مقبول ہونے لگا۔ اعلیٰ طبقے میں دسترخوان کے ساتھ میز کرسی کا استعمال بھی بڑھنے لگا۔ دیوان خانے نئے انداز سے سجنے لگے۔ تانبے پیتل کے برتنوں کے ساتھ چینی کے برتنوں کا رواج و استعمال بھی عام ہوگیا۔ اعلیٰ طبقہ خود کو انگریز جیسا بنانے کی کوشش میں ان کے طور اطوار اختیار کرنے لگا۔ مغلوں نے جو نظام یہاں رائج کیا تھا اس سے یک جہتی پیدا ہوئی تھی اور دیکھنے والوں کی نظر میں یہاں کے باشندوں کے طرزِ عمل میں یکسانیت اور

طرزِ فکر میں مماثلت پیدا ہو کر ایک ''متحدہ ہندوستانی قومیت'' کا تصور اُبھرا تھا۔ مغلوں نے پرانے نظام کو نئی زندگی دے کر اسے موثر بنایا تھا۔ مغل بادشاہ اب باہر کے بادشاہ نہیں تھے۔ وہ پوری طرح یہیں کے باشندے ہو چکے تھے۔ ان کا کلچر ایران توران، وسطی ایشیا اور عربوں کے کلچر سے مختلف تھا۔ ہندو عورتوں سے شادیوں نے انھیں بدل کر یہیں کا بنا دیا تھا۔ اس سارے دور میں ہندوستان کی ساری دولت یہیں رہی، یہیں خرچ ہوئی اور یہیں لگی۔ انگریزوں نے اس کے برعکس عمل کیا۔ وہ یہاں کی دولت سمیٹ کر انگلستان لے جاتے رہے اور ہندوستان کی قیمت پر برطانیہ عظمیٰ کی تعمیر ہوتی رہی۔ فکری سطح پر بھی ہندو اور مسلمان دونوں میں یہ اندازِ نظر مشترک تھا کہ انسان کو چاہیے کہ وہ خدا اور اس کے بندوں سے محبت کرے، نیک و سادہ زندگی بسر کرے۔ ان دونوں کے اندازِ نظر میں یہ بات مشترک تھی کہ دنیا رنج و محن کی جگہ ہے۔ خدا ہی بزرگ و برتر ہے اور وہ جو چاہتا ہے وہی ہوتا ہے۔ مقدر کا لکھا اٹل ہے۔ وہ ہمیشہ پورا ہوگا۔ دونوں پیرو مرشد یا گرو سے رشد و ہدایت لے کر زندگی بسر کرتے تھے۔ ہندوؤں میں کبیر، نانک، چیتنیہ، گیان دیو کے سلسلے قائم تھے۔ مسلمانوں میں چشتیہ، نقشبندیہ، قادریہ، سہروردیہ، شطاریہ وغیرہ سلسلے قائم تھے۔ ڈاکٹر تارا چند نے لکھا ہے کہ ہندو مسلمان دونوں معرفتِ نفس حاصل کرنے کے لیے طریقت کے پیروکار تھے۔ ظاہر پرستی، انسانوں کے درمیان امتیاز و تفریق کو دونوں بُرا جانتے تھے [۲۲] ہندو اور مسلمان دونوں میں بہت سی مشترک رسمیں پیدا ہو گئی تھیں۔ جیسے شادی بیاہ کی بہت سی رسمیں مشترک تھیں۔ بچہ کی پیدائش اور مکتب کی رسمیں بھی مشترک تھیں۔ دونوں کے متعدد مشترک میلے اور تہوار تھے۔ ان کے توہمات، ورزشیں، کھیل کود، آلاتِ حرب، رہن سہن کے رنگ ڈھنگ ملتے جلتے تھے۔ سب بڑوں کی عزت اور چھوٹوں کا لحاظ کرتے تھے۔ مغلوں کے دور میں سنسکرت کی متعدد کتابیں فارسی میں ترجمہ ہوئیں جن میں وید، اُپنشد، بھگوت گیتا اور پوران وغیرہ شامل ہیں۔ مسلمانوں نے اپنی مادری زبانیں ترک کر دی تھیں اور یہیں کی زبانیں اختیار کر لی تھیں۔ خانگی زندگی، گھر گرہستی، لباس، زیورات، اسلحہ وغیرہ میں ہندو مسلمانوں میں فرق کرنا مشکل تھا۔ انگریزوں کے اقتدار تک فارسی دفتری زبان تھی جسے ہندو مسلمان دونوں جانتے اور استعمال کرتے تھے۔ اسی کے ساتھ ہندوی یا ہندی، جو اردو کا اصل نام ہے، عام و مشترک زبان کے طور پر بولی اور سمجھی جاتی تھی۔ اگر انگریز درمیان میں نہ آتا اور ''لڑاؤ اور حکومت کرو'' پر عمل پیرا نہ ہوتا تو یہ اشتراک، رواداری کے ساتھ، باقی و برقرار رہتا اور برصغیر کا بہت بھلا ہوتا۔

اردو زبان کی باقاعدہ ''ادبی تاریخ'' یوں تو پندرھویں صدی عیسوی سے شروع ہوتی ہے اور اس کے سرے اس سے پہلے کی صدیوں سے بھی جا ملتے ہیں لیکن اٹھارویں صدی تک اردو، ممتاز ادبی زبان کے طور پر سارے ہندوستان میں پھیل چکی تھی۔ میر، سودا، خواجہ درد وغیرہ اسی زبان کے شاعر ہیں۔ انیسویں صدی میں اس زبان نے غیر معمولی ترقی کی اور یہ ایک خوبصورت، شائستہ، معیاری اور پر اثر ادبی زبان کے طور پر برصغیر کی ساری دوسری زبانوں سے ممتاز اور زیادہ ترقی یافتہ ہو گئی اور فکشن کے ساتھ مذہبی، تاریخی، فلسفیانہ اور سائنسی علوم کا ذریعہ اظہار بھی بن گئی۔ اردو زبان کے ادبی و علمی کارناموں اور نظم و نثر کی تخلیق کے اعتبار سے انیسویں صدی ایک عظیم صدی ہے۔ اب یہ سارے برصغیر کی عام زبان بن گئی تھی جسے بادشاہ و وزیر سے لے کر حقیر فقیر تک بولتے اور برتتے تھے۔ بدلے ہوئے سیاسی منظر میں اب اردو نے فارسی کی جگہ لے لی تھی۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''رواجِ شعرِ فارسی در ہندوستان بہ نسبت ریختہ کم است و ریختہ ہم فی زمانا بپایہ اعلیٰ فارسی رسیدہ'' [۲۳]۔ اس صدی میں اتنا ادب تخلیق ہوا کہ کسی دوسری صدی میں

نہیں ہوا تھا۔ لغات اور اردو قواعد عیسائی مبلغین کی ضرورت تھی اور انھوں نے اس سلسلے میں نمایاں خدمات انجام دیں۔ جب فورٹ ولیم کالج میں کتابوں کی تصنیف و تالیف کا کام شروع ہوا تو اس سے پہلے اردو زبان میں نثر کی تصانیف مخطوطوں کی صورت میں موجود تھیں۔ ناگری "ہندی" با قاعدہ ادبی زبان کی حیثیت سے ابھی وجود میں نہیں آئی تھی۔ خود بنگالی زبان میں ابھی تک نثر کی روایت کا آغاز نہیں ہوا تھا۔ آر۔ سی مجمدار نے لکھا ہے کہ "انیسویں صدی سے پہلے بنگالی زبان میں نثری ادب کا وجود نہیں تھا...... بنگالی زبان کا نثری ادب درحقیقت کلکتہ میں فورٹ ولیم کالج کے قیام سے ۱۸۰۰ء میں شروع ہوتا ہے۔[۲۴] اس کے برخلاف اردو میں قابلِ ذکر متعدد کتب نثر میں موجود تھیں جن میں شاہ عالم ثانی کی "عجائب القصص" کے علاوہ تنقیدی نثر میں سید عبدالولی عزلت، مرزا جان طپش اور محمد باقر آگاہ ویلوری کی تحریریں، مذہبی، تصانیف میں شاہ عبدالقادر کا "موضح القران" شاہ مراد سنبھلی کی "تفسیر مرادیہ" اور فضلی کی کربل کتھا "اور تاریخی تصانیف میں رستم علی کی "قصہ و احوال روہیلہ" کا ذکر کیا جاسکتا ہے۔

انیسویں صدی میں اردو زبان میں لکھنے والے سارے برصغیر کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے تھے اگر تاریخ کو تعصب کی عینک سے نہ دیکھا جائے تو یہ بات واضح طور سے سامنے آتی ہے کہ کھڑی بولی کا جو کینڈا اردو نے وضع کیا تھا اور جس تخلیقی توانائی سے مختلف زبانوں کے اثرات کو اپنے وجود میں جذب کر کے ایک شائستہ روپ دیا تھا وہ اردو اور صرف اردو کا روپ تھا جسے انیسویں صدی تک لفظ "ہندی" سے موسوم کیا جاتا تھا۔ اس روپ میں کھڑی بولی کے علاوہ پنجابی، ہریانی، اودھی، بھوج پوری، گلدھی، بندیلی، فارسی، عربی، ترکی، مرہٹی وغیرہ کے اثرات اور لہجے ایسے جذب ہو گئے تھے کہ ایک خوبصورت لہجہ، شائستہ روپ اور قوتِ اظہار پیدا ہو گئے تھے۔ انیسویں صدی میں "ناگری ہندی" نے اردو کے، جواب تک خود "ہندی" کے نام سے موسوم کی جاتی تھی، اسی روپ اور کینڈے کو اختیار کر کے اس میں سنسکرت کے الفاظ شامل کر دیے اور اسے دیوناگری رسم الخط میں لکھ کر "ہندی" کا نام دے دیا۔ انیسویں صدی میں "ہندی" اور "ریختہ" کے ساتھ اردو کا لفظ بھی عام ہونے لگا تھا۔ اردو زبان کے لیے "ہندی" کا لفظ صدیوں سے مسلسل استعمال ہوتا رہا ہے۔ ۱۸۵۷ء سے پہلے جب بھی "ہندی" کا لفظ زبان کے معنی میں استعمال ہوا ہے اس سے ہمیشہ مراد یہی اردو زبان لی جاتی رہی ہے جس میں، میں یہ سطور لکھ رہا ہوں اور جو آج عرف عام میں "اردو" کے نام سے موسوم ہے۔ محمد عوفی نے "لباب الالباب" میں لکھا ہے کہ "اوراسہ دیوان ست: یکے بتازی و یکے بپارسی و یکے بھندوی" [۲۵] امیر خسرو (۱۲۵۳ء۔۱۳۲۵ء) نے "غرۃ الکمال" کے دیباچے میں مسعود سعد سلمان (۱۰۴۶ء۔۱۱۲۱ء) کے بارے میں لکھا ہے:

"امّا آں سہ دیوان در عبارت عربی و فارسی و ہندی است" [۲۶]

غرۃ الکمال کے اس دیباچے میں امیر خسرو نے ایک اور جگہ لکھا ہے کہ:

"جزوے چند نظم ہندی نذرِ دوستاں کردہ شدہ است" [۲۷]

میراں جی شمس العشاق (م ۹۸۱ھ) [۲۸] کے ہاں "شہادت التحقیق" میں یہ شعر ملتا ہے:

یہ ہندی بولوں سب + اس ارتوں کے سبب

شاہ برہان الدین جانم اپنی زبان اردو کو "ہندی" کہتے ہیں جیسا کہ اس شعر سے ظاہر ہوتا ہے:

عیب نہ راکھیں ہندی بول + معنی تو چک دیکھ ڈھنڈول [۲۹]

شیخ بہاؤالدین باجن (۱۳۸۸ء۔۱۵۰۶ء) "خزائن رحمت اللہ" میں لکھتے ہیں:

"ورد ذکر اشعار کہ مقولہ ایں فقیر است بزبان ہندوی جکری خوانند" [۳۰]

"سب رس" میں ملا وجہی اپنی زبان کو "زبان ہندوستان" کہتے ہیں۔ [۳۱] سید اشرف بیابانی (۸۶۴ھ۔۹۳۵ھ) "نوسرہار" میں لکھتے ہیں:

بازاں کیتا ہندوی میں + قصۂ مقتل شاہ حسین [۳۲]

اٹھارویں صدی میں اردو کے عظیم شاعر محمد تقی میر کہتے ہیں:

کیا جانوں لوگ کہتے ہیں کس کو سرور قلب + آیا نہیں ہے لفظ یہ ہندی زباں کے بیچ

شاہ عبدالقادر نے اٹھارویں صدی میں ترجمہ قرآن مجید (۱۲۰۵ھ) اردو میں کیا تو لکھا:

"بعد حمد و صلوۃ کے اس بندۂ عاجز عبدالقادر کو خیال آیا کہ ------ ہندی زبان میں قرآن شریف کو ترجمہ کرے--------" [۳۳]

سید سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ "شاہ عبدالقادر صاحب کے زمانہ تک "اردو" کا نام "ہندی" متعارف تھا اور سرسید نے "آثار الصنادید" کے طبع اول (۱۸۴۷ء) میں "اردو" کے لیے "ہندی" کا لفظ استعمال کیا ہے اور اسی کو "ہندی" کہتے ہیں۔ ہندی والوں۔ نے اس لفظ پر ایسا قبضہ کیا کہ آپ کو اس نام پر سے ملکیت کا دعویٰ اٹھا لینا پڑا" [۳۴]

ان شواہد سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ پانچ چھ سو سال کے عرصے میں لفظ "ہندی" زبان کے معنی میں "اردو زبان" کے لیے استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد "ہندی" کا لفظ اردو کے اس لسانی و نحوی روپ کو کہا جانے لگا جو دیوناگری رسم الخط میں لکھی جاتی ہے اور فارسی رسم الخط میں لکھی جانے والی زبان کو "اردو" کہا جانے لگا۔ وہ زبان جو شاہی قلعے میں بولی جاتی تھی اردوئے معلی کہلاتی تھی۔ جب بہادر شاہ ظفر کے ساتھ شاہی ختم ہوئی تو "معلی" کا لفظ خارج ہو گیا اور صرف اردو کا لفظ زبان کے معنی میں استعمال ہونے لگا۔ بول چال کی سطح پر یہ دونوں: [illegible] آج بھی ایک ہیں۔ ان کی ترکیب نحوی بھی ایک ہے۔ ۱۹۹۲ء میں کنیا کماری کے ساحل کی ایک چٹان پر کھڑے ہوئے میں اور ضیا جالندھری ایک دوسرے سے باتیں کر رہے تھے کہ پاس ہی پانی میں پیر لٹکائے ہوئے ایک لڑکی نے حیرت سے پوچھا کہ آپ "ہندی" میں باتیں کر رہے ہیں؟ میں نے کہا "نہیں بیٹی! اردو" میں کر رہے ہیں۔ وہ یہ سن کر خاموش ہو گئی اور پانی سے کھیلنے میں مصروف ہو گئی۔ دلی کے "دوردرشن" پروگرام سے پہلے جب چہرے اور سر کی چمک کم کرنے کے لیے پاؤڈر لگایا جا رہا تھا مشاط (میک اپ مین) نے کہا کہ "آپ بہت میٹھی، دل بھاتی اور ستھری ہندی بولتے ہیں۔ آپ کی ہندی بہوت میٹھی ہے"۔ میں نے کہا "نہیں بھائی! میں اردو بول رہا ہوں" یہی بنا بنایا، ترقی یافتہ، شائستہ، دل بھاتا اردو روپ دیوناگری ہندی نے لے لیا اور اس میں سنسکرتی الفاظ شامل کر کے اسے اردو کا پرانا نام "ہندی" دے دیا۔ انگریزی اقتدار نے اس لسانی اختلاف کو ہوا دی تاکہ ہندو مسلمان ایک دوسرے سے دور ہوتے چلے جائیں اور "لڑاؤ اور حکومت کرو" کے قدیم رومن اصول کے عین مطابق ان کی حکومت مستحکم و دائم رہے۔ انیسویں صدی میں ہندو و مسلمان کے درمیان فاصلہ پیدا کرنے کا یہ عمل فورٹ ولیم کالج (۱۸۰۰ء) سے ایک منصوبے کے تحت، شروع ہوا اور وقت کے ساتھ کامیاب ہوتا چلا گیا۔ ایک وقت آیا تھا کہ ہندو مسلمان اس بات پر متفق ہو گئے تھے کہ اس ایک ہی زبان کو "اردو" اور "ہندی" کہنے کے بجائے اسے "ہندوستانی" کہا جائے اور یہ دونوں رسم الخطوں میں لکھی جائے۔ جونہی

الواقع اردو ہندی تنازع کا واحد و بہترین حل تھا۔ یہ آج بھی ممکن ہے، واضح رہے کہ اردو زبان کے لیے ''ہندوستانی'' کا لفظ استعمال کے اعتبار سے لفظ ''ہندی'' سے بھی قدیم تر ہے۔ ''تاریخ فرشتہ'' میں عادل شاہ ثانی والیٔ بیجاپور کے متعلق لکھا ہے کہ ''تابۂ ہندوستانی متکلم نمی شد''۔ شاہجہاں کی تاریخ ''بادشاہ نامہ'' میں ہے: ''نغمہ سرایان ہندوستانی زبان''۔[۳۵]

ایس کے چٹرجی نے لکھا ہے کہ ''تقریباً ۱۸۵۰ء سے وہ نثری اسلوب جس کا للو لال جی (۱۷۶۳ء۔ ۱۸۳۵ء)، سادلِ مترا اور دوسروں نے آغاز کیا تھا رفتہ رفتہ متعین ہو گیا۔ اس (اُسلوب) پر اردو کے سادہ و پرکار نثری اُسلوب کا بے حد گہرا اثر تھا......۱۸۵۰ء سے ۱۸۷۰ء تک خود ہندی والے پس و پیش میں مبتلا تھے اور ہندی (زبان) کے بارے پُر یقین نہیں تھے''[۳۶] اس کے بعد بنارس کے ہریس چندر نے (۱۸۴۶ء۔۱۸۸۴ء) جو عرف عام میں ''بھارت اینڈو'' (ماہِ ہند) کہلاتے تھے، دیوناگری ہندی کو آگے بڑھانے کی تحریک میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ ۱۸۷۵ء میں جب ''آریا سماج'' وجود میں آیا تو پرچار کے لیے اس کے بانی دیانند سرسوتی نے ہندی کے اسی روپ کو سارے ملک میں استعمال کیا۔ اردو کے عظیم افسانہ نگار منشی پریم چند (۱۸۸۰ء۔۱۹۳۶ء) نے اردو اور ہندی دونوں رسم الخط میں لکھا اور دونوں زبانوں میں ان کی حیثیت آج بھی مسلّم ہے۔

انیسویں صدی

☆☆

یورپ میں انیسویں صدی ''انقلاب فرانس'' کے بنیادی تصورات سے روشن تھی۔ جیسے جیسے یورپی اقوام دوسرے ممالک پر قبضہ کرتی گئیں یہ تصورات بھی نئی تعلیم اور اشاعت کی سہولتوں کے ساتھ، ان مقبوضہ ممالک میں بھی سامنے آتے گئے۔ اس وقت عقلیت، تشکیک، افادیت، فردیت کے تصورات اہل انگلستان کے ذہنوں پر چھائے ہوئے تھے۔ ہندوستان میں بھی ان کی گونج سنائی دینے لگی۔ یہاں بھی انگریزی داں طبقہ عقیدے پر ''عقل'' کی برتری کا پرچار کرنے لگا اور یہاں بھی فرد کے ضمیر کا مسئلہ اہمیت اختیار کرنے لگا۔ سماجی انصاف، سیاسی حقوق اور تعلیم نسواں کے تصورات بھی تعلیم یافتہ طبقے میں پھیلنے لگے لیکن جیسے آزادیِ اظہار کے معنی انگلستان میں اور تھے اور ہندوستان والوں کے لیے اور تھے، اسی طرح یہ تصورات بھی کچی پکی صورت میں ہی سامنے آئے۔ اس صدی مین افادیت، عقلیت، نیچر اور مذہب کی نئی تاویل کے تصورات بھی یہاں مقبول ہونے لگے۔ سرسید احمد خان نے جو کچھ عملاً کیا وہ ان ہی تصورات کا اثر تھا۔ ان اثرات سے سرسید احمد خان نے ۱۸۵۷ء کے بعد کی صورتِ حال کا مقابلہ کیا اور مسلمانوں کو قدیم منجمد تصورات کی دلدل سے نکال کر جدید دور میں لا کھڑا کیا۔

انیسویں صدی میں یہ تبدیلیاں ایک طبقے میں تو ضرور پیدا ہوئیں لیکن تعلیم عام نہ ہونے کی وجہ سے یہ عوام تک نہ پہنچ سکیں۔ زرعی نظام میں مداخلت اور تبدیلی کی وجہ سے عوام کی معاشی حالات حد درجہ خراب ہو گئی۔ وہ خوش حالی، جو سارے انتشار کے باوجود مغلیہ دور میں تھی اب تیزی سے مفقود ہوتی جا رہی تھی۔ گاؤں کا نظام بھی، انگریزوں کی استعمار پسندانہ حکمت عملی کی وجہ سے بُری طرح متاثر ہوا تھا۔ ہندوستان بنیادی طور پر ایک زرعی ملک تھا اور یہاں کا زرعی نظام صدیوں سے کامیابی کے ساتھ چل رہا تھا۔ پہلے حکمران کی تبدیلی سے شاہی خاندان بدل جاتا تھا لیکن سماجی تانا بانا، پیداواری نظام، زمین سے رشتہ و قانونی تعلق اس سے متاثر نہیں ہوتے تھے، برطانوی اقتدار نے ان رشتوں کو توڑ کر رکھ دیا۔ وارن ہیسٹنگز نے اس مفروضے پر اپنی حکمت عملی وضع کی کہ ساری زمین فرماں رواں کی ملکیت ہوتی ہے

اور بیچ کے لوگ محض ایجنٹ اور بٹے دار ہوتے ہیں۔ جو کسان سے مال گزاری اُگانے پر کمیشن کے حق دار ہوتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ موجودہ زمین دار کو صرف اس صورت میں برقرار رکھا جا سکتا تھا اگر وہ مقررہ رقم ادا کرے، جو کسان کی استطاعت سے یقیناً باہر تھی۔ اس حکمت عملی کے ساتھ بنگال میں بیشتر پرانے زمین دار بے دخل ہو گئے اور حکومتِ وقت اور کسان کے درمیان پرانا تعلق ختم ہو گیا۔ یہ ہندوستان کے زرعی و دیہی نظام میں پہلی بنیادی اور بڑی دراڑ تھی۔ جب ''بندوبستِ استمراری'' کا نفاذ ہوا تو زمین دار کو زمین کا مالک تسلیم کر لیا گیا۔ اب اسے یہ اختیار بھی مل گیا کہ حکومت کو مال گزاری ادا کرنے کے بعد باقی ساری رقم اس کی ہو گی۔ حکومت نے مال گزاری کی شرح مقرر کر دی۔ اس سے خود کسان کا رشتہ زمین سے کٹ گیا۔ وہ محض ایک مزدور بن کر رہ گیا۔ کسان کی حالت اتنی خراب ہو گئی کہ وہ زمین دار کے رحم و کرم پر رہ گیا۔ اب زمیندار ہر طرح زمین کا مالک تھا۔ وہ چاہے تو اسے فروخت کر سکتا تھا، گروی رکھ سکتا تھا یا تحفے میں دے سکتا تھا۔ مغلوں کے دور میں ایسا نہیں تھا۔ مغلوں کے زمانے میں زمیندار/ جاگیردار کا اختیار محدود تھا۔ وہ زمین کا مالک نہیں تھا۔ اس بات میں کوئی فرق نہیں تھا کہ کسان مال گزاری زمیندار کو دے یا حکومتِ وقت کو ادا کرے۔ ''بندوبست استمراری'' نے اس نظام کو ختم کر دیا۔ اب یہاں کے زمین دار کی وہی حیثیت ہو گئی جو برطانیہ میں زمیندار کی تھی۔

اب تک برصغیر کے گاؤں دیہات پوری طرح خود کفیل تھے۔ بڑے سے بڑا طوفان آتا لیکن ان خود کفیل دیہاتوں کی اکائی ثابت و سالم رہتی۔ نئے برطانوی نظام کی وجہ سے جب زمینوں کی خرید و فروخت کا سلسلہ شروع ہوا تو زمین ان تاجر پیشہ لوگوں نے خریدنی شروع کر دی جن کے پاس فاضل سرمایہ تھا۔ اب زمین، گاؤں کی خود کفیل اکائی سے الگ ہو کر، زیادہ سے زیادہ منافع کمانے کا ذریعہ بن گئی۔ ایسے لوگ بھی درمیان میں آ گئے۔ جن کے پاس زمینیں ٹھیکے پر تھیں۔ ''بندوبست استمراری'' کے دو عشروں کے اندر اندر بنگال کی آدھے سے زیادہ زمینیں بار بار فروخت ہوئیں اور یہ زمینیں ایسے تاجروں اور ساہوکاروں کے ہاتھ آ گئیں جن کا زراعت سے کوئی تعلق نہیں تھا۔ ۱۷۹۳ء میں کمپنی بہادر زمین کے کرائے سے ۸۹ فی صد وصول کرنے لگی تھی جب کہ انگلستان میں یہ شرح پانچ، دس فیصد تھی۔ وصول کرنے کے قاعدے بھی اتنے جابرانہ تھے کہ اگر مقررہ تاریخ پر غروبِ آفتاب تک رقم ادا نہ کی جاتی تو زمین دار بے دخل کر دیا جاتا۔ مغلوں کے زمانے میں خاندان کا سربراہ ''زمین دار'' تسلیم کیا جاتا تھا۔ اب ان زمینوں پر وارثت کا قانون لاگو ہو گیا اور دیکھتے ہی دیکھتے زمینیں چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں بٹ کر حصہ داروں کے نام میں آ گئیں اور ان چھوٹی چھوٹی زمینوں پر کاشت بے کفایت ہو گئی۔ زمین جو اب تک کسان کے لیے پیداوار اور روزی کا ذریعہ تھی غیر کاشت کار ساہوکار کے لیے منافع کا وسیلہ بن گئی۔ ان سب باتوں کا اثر یہ پڑا کہ زمینیں بنجر ہونے لگیں۔ مغلوں کے زمانے میں کسان کو بے دخل نہیں کیا جا سکتا تھا اس لیے زمینیں آباد تھیں۔ اس صورتِ حال کا نتیجہ یہ نکلا کہ اب ہندوستان کا زمین دار ''کمپنی بہادر'' کا دلال بن گیا۔ مغلوں کے زمانے میں مزدور، کسان اور زمین دار ایک اکائی کا درجہ رکھتے تھے۔ برطانوی نظام میں کسان الگ ہو گیا اور زمین دار الگ ہو گیا۔ اس سے جابر اور مجبور دو طبقے وجود میں آ گئے یعنی ایک استحصالی طبقہ اور ایک وہ طبقہ جس کا استحصال کیا جائے۔ ساہوکار قرض دینے کے لیے اس نظام کا حصہ بن گیا اور کسان و زمیندار اس کے شکنجے میں آ گئے۔

مغلوں کے زمانے میں جیسا کہ سر چارلس مٹکاف نے لکھا ہے کہ ''دیہاتوں کی بستیاں ایک طرح سے

چھوٹی چھوٹی جمہوریائیں ہیں۔ ان کے پاس ہر وہ چیز ہے جس کی انھیں ضرورت ہوتی ہے۔ وہ بیرونی دنیا سے بے نیاز ہیں۔ وہ ان حالات میں بھی قائم و دائم رہے ہیں جب کوئی دوسری چیز اپنی جگہ قائم نہیں رہتی (۳۷) اور کمپنی بہادر کو مشورہ دیا کہ گاؤں کے نظام کو خراب نہ کیا جائے۔ انگریزوں کی نئی حکمت عملی سے یہ اکائی ٹوٹ گئی۔ اب زراعتی پیداوار، جو پہلے اپنی بستی کی ضروریات پورا کرتی تھی، دوسری منڈیوں کی ضرورت کو پورا کرنے لگی۔ اسی کے ساتھ کسان کو نقد پیسے کی ضرورت پڑنے لگی۔ اب وہ ایسی فصلیں اگانے لگا جس سے نقد پیسہ ہاتھ آئے۔ پہلے موسم اسے متاثر کرتا تھا، اب منڈی کا اُتار چڑھاؤ اسے متاثر کرنے لگا۔ ہندوستان کا کسان اور دیہی نظام ٹوٹ کر رہ گیا۔

یہی عمل ہندوستان کی صنعتوں کے ساتھ ہوا۔ سترھویں صدی میں ہندوستان کے سوتی کپڑے کی مانگ انگلستان میں اتنی بڑھی کہ انگلستان کی سوتی اور ریشمی صنعت تباہی کے دہانے پر آ گئی۔ ۱۷۰۱ء میں برطانیہ نے سوتی کپڑے کی درآمد پر پابندی لگا دی اور ساتھ ہی سوتی کپڑا پہننا اور بیچنا قابلِ تعزیر جرم قرار دے دیا گیا۔ اس کے نتیجے میں سوتی کپڑے کی صنعت انگلستان میں تیزی سے فروغ پانے لگی اور جب برطانیہ کا تسلط ہندوستان پر قائم ہوا تو انھوں نے درآمدی ڈیوٹی بڑھا کر مقامی پارچہ بافوں پر قانون کا شکنجہ اتنا سخت کیا اور ایسے قوانین بنائے کہ یہاں کی صنعت ہی ڈھیر ہو گئی۔ یہاں کے مال پر ڈیوٹی لگا دی گئی اور انگلستان کے پارچوں کو بغیر ڈیوٹی کے آنے کی اجازت دے دی۔ دونوں جگہ ان کی حکومت تھی۔ ایک جگہ ان کی اپنی تھی اور ایک جگہ مقبوضہ ملک تھا۔ یہاں کا مال اتنا مہنگا ہو گیا کہ باہر اس کی طلب ختم ہو گئی اور برطانوی مال اتنا سستا ہو گیا کہ یہاں اس کی مانگ بڑھ گئی۔ ڈاکٹر تارا چند نے لکھا ہے کہ:

"ہندوستان میں برطانوی حکومت کے ابتدائی دور کی تاریخ، تہذیب سوزی، لوٹ مار، جبر و استبداد اور ہندوستانی صنعت و حرفت کی تباہی کی غلیظ و شرم ناک کہانی ہے۔" (۳۸)

۱۷۶۹ء میں حکومتِ وقت نے فیصلہ کیا کہ خام ریشم کی پیداوار بڑھانے کی حوصلہ افزائی کی جائے لیکن ریشمی کپڑا بنانے کی حوصلہ شکنی کی جائے۔ اسی کے ساتھ گھروں پر پارچہ بافی کا کام کرنے کی ممانعت کر دی گئی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ یہ صنعت بھی ٹھکانے لگ گئی اور ہندوستان صرف خام مال پیدا کرنے کا ذریعہ بن گیا۔ اب صورتِ حال یہ ہو گئی کہ وہ ملک جو ایک عشرہ پہلے سوتی و ریشمی کپڑا بنانے اور برآمد کرنے والا ملک تھا اب سوتی کپڑا درآمد کرنے والا ملک بن گیا۔ دست کاری ختم ہونے لگی اور بے روزگاری کا عفریت منہ پھاڑے تجارتی، معاشی و اخلاقی، قدروں کو ہڑپ کرنے لگا۔ نظیر اکبر آبادی نے کہا:

مارے ہیں ہاتھ ہاتھ پہ سب یاں کے دستکار
اور جتنے پیشہ دار ہیں روتے ہیں زار زار
کوٹے ہے تن لوہار تو پیٹے ہے سر سُنار
کچھ ایک دو کے کام کا رونا نہیں ہے یار
چھتیس پیشہ والوں کے ہیں کاروبار بند

مسلمانوں کے دورِ حکومت میں ہندوستان کی ساری دولت ہندوستان ہی میں رہتی تھی لیکن برطانوی دورِ اقتدار و حکومت میں یہاں کی دولت انگلستان جانے لگی۔ ہندوستان سے سالانہ خراج بھی وصول کیا جانے لگا۔ مخصوص جنگوں میں شکست پانے والے سے تو خراج وصول کیا ہی جاتا تھا لیکن حالتِ امن میں خراج وصول کرنے کا یہ طریقۂ کار پہلی مرتبہ یہاں نافذ کیا گیا تھا۔ اس سے عام آدمی کی حالت خراب ہو گئی۔ غربت، بیماری، بدحالی اور بھوک و افلاس

عام ہو گئے۔غلام ہمدانی مصحفی نے کہا:

افسوس کہ لی چھین نصاریٰ کے سگوں نے　　یوں ہاتھ سے اس فرقۂ اسلام کی روٹی

ان جابرانہ حکمت عملیوں سے انگلستان کی صنعت تیزی سے ترقی کرتی چلی گئی۔بڑی منڈیاں اس کے قبضے میں آ گئیں اور یہاں کی صنعت چوپٹ ہو گئی۔انگلستان میں صنعتی ترقی کے ساتھ زرعی مزدور صنعتوں میں کام کرنے لگا تھا لیکن ہندوستان میں زراعت وصنعت دونوں کے برباد ہو جانے سے کسان مزدور بھوکوں مرنے لگے۔مصحفی نے کہا:

ہندوستاں میں دولت وحشمت جو کچھ بھی تھی　　کافر فرنگیوں نے بہ تدبیر کھینچ لی

مغلیہ سلطنت کے زوال کا ایک بنیادی سبب یہ تھا کہ اس کا طبقۂ خواص ناکارہ، بدچلن، عیش پرست، بے ایمان، خود غرض، خود پرست ہو گیا تھا۔اس کے سامنے زندگی کے بڑے مقاصد باقی نہیں رہے تھے۔اس کی حب وطن بھی ذاتی غرض کے سامنے ہیچ ہو گئی تھی۔انیسویں صدی میں، برطانوی سلطنت کے استحکام کے ساتھ، میلانات کی سطح پر طبقۂ خواص میں دو بڑے ''میلاناتی دھارے'' بہتے نظر آتے ہیں۔ایک دھارے کے ساتھ وہ طبقہ تھا جو انگریز پرست تھا اور اپنے ذاتی مفادات کی خاطر انگریزوں کے ساتھ تھا۔اس میں جاگیردار، نواب، بڑے زمین دار شامل تھے۔دوسرا طبقہ وہ تھا جو انگریز کو سارے معاشی وسماجی خرابیوں کی جڑ سمجھتا تھا۔وہ انگریزوں کے خلاف تھا۔یہ طبقہ علمائے دین، چھوٹے زمین داروں اور چھوٹے متوسط طبقے پر مشتمل تھا۔وہ یہ محسوس کر رہا تھا کہ اگر یہی صورت حال برقرار رہی تو اس کی شناخت بھی گم ہو جائے گی اور سارا ہندوستان تباہ و برباد ہو جائے گا۔عوام کی غالب اکثریت اس طبقے کے ساتھ تھی۔اردو شعرا کے درمیان بھی یہی تقسیم نظر آتی ہے۔انشاء اللہ خان انشا طبقۂ خواص کے ساتھ تھے اور غلام ہمدانی مصحفی طبقۂ عوام کے ساتھ تھے جو ساری بربادی کی جڑ کافر فرنگی کو سمجھتے تھے۔اردو شاعری کے حوالے سے اس دور کا مطالعہ اگلے باب میں آئے گا۔

یہ بات یاد رہے کہ نوابین اور راجاؤں کی جو ریاستیں باقی تھیں وہ انگریز کی منظور یافتہ اور اس کے زیر نگیں تھیں۔انگریز کے حکم کے بغیر وہاں پرندہ پر نہیں مار سکتا تھا۔بادشاہ بے بس ومجبور اور انگریز کا وظیفہ خوار تھا۔سلطنت اودھ ختم ہو چکی تھی۔غلامی کا مزہ صحیح معنی میں پہلی بار ہندوستان نے چکھا تھا۔مغلوں کے زمانے میں ہندو مسلمان دونوں حکومت میں شریک تھے۔سماجی وتہذیبی سطح پر بھی وہ ایک دوسرے سے قریب تھے۔وہ تبدیلیاں جو انیسویں صدی میں نمایاں ہو رہی تھیں انگریز کے لیے تو مفید تھیں لیکن عوام کی حالت زبوں تر ہوتی جا رہی تھی۔انگریزی کو دفتری زبان بنا کر اور سرکاری ملازمت کی اولین شرط ٹھہرا کر ہندو مسلمان سب کو، ان کی اپنی اعلیٰ تعلیم کے باوجود، ناخواندہ بنا دیا تھا۔اس حکمت عملی نے حالات غلامی کو زیادہ گہرا اور گھمبیر بنا دیا تھا۔اب یہ معاشرہ ایک ایسے پنجرے میں بند تھا جس میں احساس تحفظ تو تھا لیکن آزادی نہیں تھی۔ایسی آزادی جو فرد کی تخلیقی صلاحیتوں کو ابھارتی اور بروئے کار لاتی ہے۔اس صورت حال سے، ردعمل کے طور پر خواہش آزادی تیز تر ہو گئی تھی لیکن آزادی کے بعد ہم پھر اسی راستے پر آ گئے جس پر انگریزی اقتدار کے جبر کے تحت ہم گامزن تھے۔انگریزی زبان کو پوری طرح ذریعہ تعلیم بنا کر آنکھیں میچے خوش خوش ہم اس راستے پر چل رہے ہیں جس کے ہولناک اثرات کم وبیش اکیسویں صدی کی پہلی چوتھائی تک واضح ہو کر سامنے آ نہیں گے۔

لیکن قارئین کرام! ہم تو ابھی انیسویں صدی ہی کا مطالعہ کر رہے ہیں اور اس کی صورت حال یہ ہے کہ دلی

کا مرکز اُجڑ چکا ہے۔ اودھ کی سلطنت کا خاتمہ ہو چکا ہے۔ نئے حکمرانوں (انگریز) کا نیا نظام معاشرے کے باطن میں تبدیلی کا راگ الاپ رہا ہے۔ سیاسی اقتدار پوری طرح انگریز کے ہاتھ میں آ چکا ہے۔ سرسید احمد خاں اسی صورت حال کا جائزہ لے کر اور نئی تعلیم کو اس مسئلے کا حل بتا کر مسلمانوں کو تبدیلی کے اس راستے کی طرف لانے کی ترغیبیں دے رہے ہیں تا کہ اس معاشرہ کو پرانی دنیا کے رسم ورواج کی دلدل سے نکال کر نئی دنیا کے ساتھ کھڑا کر سکیں۔ اس صورت حال کے اردو ادب پر بھی گہرے اثرات مرتب ہوئے۔ اگلے باب میں ہم تخلیقی و فکری سطح پر انیسویں صدی کے اردو ادب کی قدیم و جدید دونوں صورتوں کا ترتیب وار مطالعہ کریں گے۔

حواشی:

۱۔ Advanced History of India, R.C Majmudar. P-704. London. 1958

۲
بیرچہ کرد لباس خلافت اکبر شاہ	بشرف دولت و اقبال و عزت مانوس
سروش غیب ز روئے بدیہہ "یک" ناگاہ	"جہیز عشرت پرویز" گفت سال جلوس
۱	۱+۱۲۲۰=۱۲۲۱ھ
سکہ: بسیم و زر زدہ خوش سکۂ جہانبانی	چراغ دودۂ تیمور، اکبر ثانی

واقعات مملکت، دارالحکومت دہلی، بشیر الدین احمد، جلد اول، ص۶۹۲، آگرہ ۱۹۱۹ء

۳۔ واقعات مملکت دارالحکومت دہلی، جلد اول، ص۶۹۱، آگرہ ۱۹۱۹ء

۴۔ اخبار رنگیں، سعادت یار خاں رنگین، مرتبہ ڈاکٹر معین الحق، ص۶۸، پاکستان ہسٹاریکل سوسائٹی کراچی ۱۹۶۲ء

۵۔ تجربۂ رنگیں، سعادت یار خاں رنگین، ص۵۔۶، قلمی انڈیا آفس لائبریری لندن، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی

۶۔ جنگ نامہ، سعادت یار خاں رنگین، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری لندن، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی

7-The History & Culture of Indian People, General Edition R.C Majumdar Vol.X.P.28.Bombay.1965

۸۔ اخبار رنگیں محولہ بالا: مقدمہ ص۱۰۔۱۱

9-History & Culture of Indian People .Vol X .Page 321.Bombay.1965

۱۰۔ برصغیر میں اسلامی کلچر، عزیز احمد، ترجمہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ص۱۱۳، ادارہ ثقافت اسلامیہ لاہور ۱۹۹۰ء

11-English works of Raja Ram Mohan Roy.Edited by J.C.Ghosh. Vol I Page 439.Calcutta,1887

12-History & Culture of Indian People.Vol X,P.36, Bombay 1965

13-Parliamentary Papers(1831-32) Vol IX,Page 484

14-Minutes by Honourable T.B Macaulay dated 2nd february 1835

۱۵۔ خطوط غالب (جلد دوم) مرزا غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۸۵۴، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء
16-Sketches of Rulers of India.G.S Oswell,Vol III ,P.207 Oxford University Press London 1908-09
17-History & Culture of Indian People .Vol X. P.267.Bombay 1965
۱۸۔ تحریک جدوجہاد بطور موضوع سخن، خواجہ منظور حسین، نیشنل بک فاؤنڈیشن لاہور، ۱۹۷۸ء
۱۹۔ تاریخ مسلمانان پاکستان و بھارت، سید ہاشمی فرید آبادی (جلد دوم) ص ۲۸۴، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، ۱۹۵۴ء
۲۰۔ نادرات شاہی، شاہ عالم ثانی آفتاب، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ہندوستان پریس، رامپور ۱۹۴۴ء، اور ''شاہ عالم ثانی آفتاب'': احوال و ادبی خدمات، ڈاکٹر محمد خاور جمیل۔ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۷ء
۲۱۔ ہسٹری اینڈ کلچر آف انڈین پیپل، جلد دہم، ص ۲۵۴، بمبئی ۱۹۶۵
۲۲۔ اہل ہند کی مختصر تاریخ'' تاراچند'' ص ۳۸۵، میکملن لندن ۱۹۴۲ء
۲۳۔ تذکرۂ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۲۴۸، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء
۲۴۔ ہسٹری اینڈ کلچر آف انڈین پیپل، بحوالہ بالا، ص ۱۲۶
۲۵۔ تاریخ ادب اردو، جلد اول، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۶۱۴ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء
۲۶۔ تاریخ ادب اردو، جلد اول، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۶۱۴ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء
۲۷۔ ایضاً بحوالہ بالا، ص ۲۷
۲۸۔ میں نے تاریخ ادب اردو جلد اول بحوالہ بالا میں میراں جی شمس العشاق کا سال وفات ۹۰۲ھ لکھا ہے لیکن حسینی شاہد کے دلائل، جو انھوں نے اپنی تصنیف ''شاہ سید امین الدین علی اعلیٰ'' میں دیے ہیں اتنے قوی ہیں کہ میں نے بھی ۹۸۱ھ کو میراں جی کا سال وفات تسلیم کرلیا ہے۔ ج۔ج
۲۹۔ تاریخ ادب اردو، جلد اول، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۳۰
۳۰۔ ایضاً ص ۱۰۷
۳۱۔ ایضاً ص ۳۳۳
۳۲۔ ایضاً ص ۱۷۶
۳۳۔ قرآن مجید مع ترجمہ شاہ عبدالقادر، مطبوعہ تاج کمپنی لمیٹڈ۔ کراچی۔
۳۴۔ نقوش سلیمانی، سید سلیمان ندوی، ص ۱۰۶، مکتبہ مشرق، کراچی ۱۹۵۱ء
۳۵۔ نقوش سلیمانی، ص ۱۰۵، بحوالہ بالا
۳۶۔ ہسٹری اینڈ کلچر آف انڈین پیپل، ص ۱۸۲، بحوالہ بالا
۳۷۔ ہسٹری آف دی فریڈم موومنٹ، ڈاکٹر تاراچند، جلد اول، ص ۳۵۳، دہلی ۱۹۶۱ء
۳۸۔ ایضاً، ص ۳۶۸

فصل اول

(یہ چھ ابواب پر مشتمل ہے)

فصل اول

پہلا باب

اردو شاعری -- محرکات ور جحانات، روایت کا سفر: کشمکش، درمیانی کڑیاں، معیار سخن، اسباب اور خصوصیات۔ اس دور کی زبان کا لسانی مطالعہ

تبدیلی زندگی کا راستہ ہے اور عروج کے بعد زوال زمانے کا مقدر ہے۔ جیسے جیسے مغلیہ سلطنت زوال پذیر ہو کر کمزور ہوتی گئی ویسے ویسے اس کے مرکز سلطنت یعنی دلی کا سہاگ بھی اجڑتا گیا۔ مرہٹوں کی یورش اور نادر شاہ کے قتل عام (۱۷۳۹ء) سے ترک دہلی کا جو سلسلہ شروع ہوا، وہ احمد شاہ ابدالی کے حملوں کے ساتھ بڑھتا چلا گیا۔ جس کو جہاں سہارا یا ٹھکانا ملتا وہ وہاں چلا جاتا۔ ادھر معاشی بدحالی نے دلی کی کمر توڑ دی اور دیکھتے ہی دیکھتے دلی اہل فن اور اہل ہنر سے خالی ہو گئی:

جب لشکر کرماں کی چڑھائی ہو شب و روز — دہلی کے لگے کیوں نہ پھر اورنگ میں کیڑا
(جرأت، ص ۴۳)

دلی سے پختہ محلوں کے وارث کہاں گئے — اب تک ڈھئے پڑے ہیں جو دیوار سنگ و خشت
(مصحفی) دوم، ۹۷

دلی ہوئی ہے ویراں سونے کھنڈر پڑے ہیں — ویران ہیں محلے سنسان گھر پڑے ہیں
(مصحفی) دوم، ۲۱۴

دلی کے اجڑنے سے قرب وجوار کے علاقے آباد ہونے لگے۔ اودھ کا علاقہ دلی سے قریب تھا اور اودھ کے حکمران اب بھی وزیر الممالک کہلاتے تھے، دلی والے کثیر تعداد میں یہاں آنے لگے۔ اس صورت حال کے بارے میں انشاء اللہ خاں انشا نے لکھا ہے:

> ''افلاس کی وجہ سے اونچے گھروں کے لوگ اور فصیح اشخاص مدتیں ہوئیں دارالخلافہ سے نکل آئے ہیں اور پورب کے شہروں میں آباد ہو گئے ہیں لیکن لکھنؤ کو مشرق کے اور شہروں کے مقابلے میں شاہ جہاں آباد کی قربت کی وجہ سے ترجیح رکھتا ہے۔ اس شہر میں فصیح دہلویوں کی اتنی کثرت ہے کہ ان کا شمار نہیں اور جو دہلوی اس وقت شاہ جہاں آباد میں ہیں ان میں فصیح کم اور غیر فصیح زیادہ ہیں....''(۱)

دلی والوں نے اپنی تہذیب کے رنگ سے ہر علاقے کی تہذیب کو متاثر کیا۔ پر امن حالات اور معاشی خوشحالی کی وجہ سے

لکھنؤ برصغیر میں علم و ادب اور ہند اسلامی تہذیب کا ایک نیا مرکز بن گیا۔ دلی والوں کی زبان اور ان کا محاورہ یہاں بھی مستند سمجھا جاتا تھا۔ اس دور کے لکھنؤ کو دیکھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ دلی نے لکھنؤ میں آ کر ایک نیا جنم لیا ہے۔ انشا نے ''دریائے لطافت'' میں اس صورت حال کو بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''دلی والوں کے صحبت کے فیض سے یہاں والوں نے کھانے پینے، پہننے اوڑھنے کے طریقے، بیان کی فصاحت اور زبان کی چستی سیکھ لی۔'' [۲] لکھنؤ کی تہذیب و زبان کا مطالعہ کیجیے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہاں کی تہذیب و زبان نے دلی کی تہذیب و زبان کی بنیادوں پر اپنی عمارت کھڑی کی تھی اور رفتہ رفتہ خود اردو تہذیب کا بڑا مرکز بن گئی تھی اور یہ صورت ہو گئی تھی کہ

''ہم چنیں لکھنؤ را کہ حالا جانِ شاہ جہاں آبادش گویند جان پورب۔ اگر بہ از شاہ جہاں آباد گویندش زیبد چرا کہ ایں ترجیح از قبیل ترجیح جان بر قالب است و بزرگ تر بودن دم طاؤس از طاؤس است''۔ [۳] (اردو ترجمہ دیکھیے حواشی ب)

انیسویں صدی کے آغاز کے وقت دلی والے سودا، میر سوز، جعفر علی حسرت وغیرہ لکھنؤ میں وفات پا چکے تھے لیکن ان کے اثرات تخلیقی ذہنوں پر قائم تھے۔ میر زندہ تھے لیکن کم و بیش اسی سال کے ہو چکے تھے۔ قلندر بخش جرأت بھی نو عمری میں اپنے والد کے ساتھ دلی سے فیض آباد آ گئے تھے۔ انشا بھی، مرشد آباد میں پیدائش کے باوجود، دلی والے تھے۔ مصحفی کو دلی سے لکھنؤ آئے سولہ سترہ سال ہو چکے تھے۔ اودھ پر نواب آصف الدولہ (وفات ۱۷۹۷ء) کی حکمرانی ختم ہو چکی تھی۔ اور نواب وزیر علی خاں کے مختصر دورِ حکومت کے بعد نواب سعادت علی خاں (۱۷۹۸ء۔ ۱۸۱۴ء) مسند سلطنت پر متمکن تھے۔ میر اب بھی عظیم بزرگ شاعر تھے جن کے رنگِ سخن کی طرف اب بھی سب للچائی ہوئی نظروں سے دیکھتے ضرور تھے لیکن جس کی پیروی لکھنؤ کے رنگِ تہذیب کے لیے دشوار تھی۔ یہاں کا ماحول دلی کے ماحول سے مختلف تھا جس کے تقاضے، شوق، مشغلے اور پسند دلی سے مختلف تھے۔ انشا نے ابتدا میں میر سوز کے رنگ کی پیروی تھی جس کی نمایاں خصوصیت معاملہ بندی تھی۔ جرأت نے پہلے میر کی پیروی کی اور پھر اپنے استاد جعفر علی حسرت کے رنگ کی طرف مائل ہو گئے اور معاملہ بندی میں اتنے شوخ رنگ ابھرے کہ وہ خود اس رنگ سخن کے نمائندہ شاعر ہو گئے۔ مصحفی نے میر و سودا دونوں کی طرف دیکھا اور ان کے رنگِ سخن سے اپنا رنگ پیدا کیا اور ساتھ ساتھ ان تمام رنگوں میں بھی شاعری کی جو لکھنؤ میں مقبول تھے اور جن پر محفلوں میں داد کا ڈونگرا برستا تھا۔ میر، سودا، سوز اس دور کے ممتاز شعرا: انشا، جرأت اور مصحفی کے لیے مثالی حیثیت رکھتے تھے اور یہ سب دلی والے تھے۔ میر کے آخری زمانے کے لکھنؤ کے مذاقِ شاعری میں اتنی تبدیلی آ چکی تھی کہ خود میر کے لیے اجنبی اور ناقابلِ برداشت تھی۔ سوز اور جرأت کے رنگِ شاعری اس دور کے مقبول رنگ تھے۔ میر نے سوز سے کہا: ''موقع و محل تمہاری شعر خوانی کا وہ ہے جہاں عزیز یاں جمع ہوں اور بند کلیا پکی ہو۔'' [۴]۔ اور ایک موقع پر جرأت سے کہا: ''تم شعر تو کہہ نہیں جانتے ہو اپنی چوما چاٹی کہہ لیا کرو۔'' [۵] اس دور کے لکھنؤ کی تہذیب کا یہی مزاج تھا کہ وہ بند کلیا اور چوما چاٹی کی تہذیب تھی اور اسی کا اظہار اس دور کی شاعری میں ہوتا ہے۔ اس تہذیب کا خمیر دلی کے زوال سے اٹھا تھا جس کا گلا انگریز کے تسلط نے دبا رکھا تھا۔ اس میں وہ توازن باقی نہیں رہا تھا جو صحت مند تہذیب کا خاصہ ہوتا ہے۔ آصف الدولہ اسی تہذیب کے نمائندہ تھے جن کے پاس حکومت تھی لیکن اقتدار نہیں تھا اور جن کے ''اوپر کا دھڑ بڑا تھا اور تلے کا دھڑ کمر سے پاؤں تک کسی قدر چھوٹا تھا۔ جب بیٹھ جاتے تو معلوم ہوتا کہ خوش قامت جوان ہیں۔ جب کھڑے ہوتے تو آدمیوں کی کمر تک پہنچتے'' [۶] ابھی

صورت اس دور کی لکھنوی تہذیب کی تھی کہ دیکھنے میں خوش قامت لیکن جب دوسری تہذیب کے سامنے کھڑی ہوتی تو بونی اور پست معلوم ہوتی۔

ہر معاشرے اور ہر دور میں اچھی اور بری، مثبت و منفی قدریں ایک ساتھ موجود ہوتی ہیں۔ جو قدریں دلّی میں تھیں تلاش کرنے سے لکھنؤ میں بھی مل جائیں گی اور جو لکھنؤ میں تھیں وہ دلّی میں بھی مل جائیں گی لیکن اصل مسئلہ یہ ہوتا ہے کہ معاشرے میں زور کن قدروں پر ہے۔ لکھنؤ کا معاشرہ تماش بین اور لذت کوش معاشرہ تھا اور انھیں قدروں سے اس کا مزاج پروان چڑھا تھا۔ یہی تماش بنی اور مزہ اس دور کی شاعری کی امتیازی خصوصیت ہے۔ جرأت کی شاعری میں یہ مزہ محبوب کی اداؤں، اس کے نخروں، اس کے اعضائے جسمانی کے پُرلذت بیان اور معاملاتِ حسن کے شوخ بیان سے پیدا ہوتا ہے۔ انشا کے ہاں یہ مزہ شوخی، تمسخر و ظرافت چھیڑ چھاڑ اور مجلسی شوخ لہجے سے پیدا ہوتا ہے۔ مزے کو اس تہذیب نے زندگی کے ہر گوشے حتیٰ کہ مذہب میں بھی تلاش کر لیا یہاں تک کہ تسکین کے لیے رونے کو بھی ثواب بنا دیا اور مرثیے میں مبکی اثرات بڑھا کر یہ تہذیب رونے سے بھی مزہ حاصل کرنے لگی۔

توہم پرستی اتنی بڑھی کہ عوام و خواص سب اسے حقیقت سمجھتے تھے۔ لکھنؤ کے ایک زری کے کام والے دولت مند شخص سے محلاتِ معتمد الدولہ نے ایک لاکھ روپے کا مال خریدا۔ جب اس نے روپیہ مانگا تو کار پردازوں نے اسے یہ کہہ کر شیشے میں اتارا کہ اگر بادشاہ سلامت کی قدم بوسی ہو جائے تو ہم چشموں میں عزت کا باعث ہو۔ وہ فریب میں آ گیا اور معتمد الدولہ کی خدمت میں حاضر ہو کر منت سماجت کے ساتھ خلعتِ پادشاہی کا امیدوار ہوا۔ معتمد الدولہ نے اسے ہمراہ لے کر، بارہ دری سلطانی میں بٹھا دیا۔ بادشاہ بارہ دری سے گزرے تو دیکھا کہ ایک تُخیم شحیم، بدوضع، دیونما انسان بیٹھا ہے۔ بادشاہ نے فرمایا کہ ہم مدت سے سنتے تھے کہ اس جگہ دیو پلید کا مقام ہے۔ عجب نہیں کہ وہی ہو۔ نظر بند رہے۔ حکم سنتے ہی کار پردازوں نے پکڑ لیا۔ کچھ دیر بعد جیسے ہی معتمد الدولہ کو دیکھا تو وہ قدموں پر گر کر زار و قطار رونے لگا۔ معتمد الدولہ نے زرِ مذکور کی اس سے فارغ خطی مع جرمانہ لکھوائی اور چھوڑ دیا۔ جب بادشاہ نے پوچھا کہ وہ دیو کہاں ہے معتمد الدولہ نے عرض کیا اللہ تعالیٰ نے حضور کو لباسِ کرامت ظاہری و باطنی سے آراستہ فرمایا ہے۔ وہ مرید پلید بے شک دیو سیاہ تھا۔ چوکی پہرے سے، جہاں فرشتہ بھی پر نہیں مار سکتا، عنقا کی صورت غائب ہو گیا۔ تینوں وزیروں اور حاضرین نے تائید کی۔ بادشاہ کو یقینِ کامل ہو گیا کہ وہ دیو سیاہ تھا[۷]۔ غازی الدین حیدر کو ایک شخص کی صحبت پسند تھی، معتمد الدولہ نہیں چاہتا تھا کہ وہ شخص بادشاہ سے ملے۔ معتمد الدولہ نے اس شخص کو حکم دیا کہ گھر سے باہر قدم نہ رکھے اور بادشاہ سے کہا کہ وہ شخص مر گیا ہے۔ ایک دن بادشاہ کی سواری گزری اور اس شخص پر ان کی نظر پڑی۔ حکم دیا کہ جلد حاضر کرو۔ کار پردازانِ سواری نے تعمیلِ حکم سے چشم پوشی کی۔ بادشاہ نے معتمد الدولہ سے پوچھا کہ کیا معاملہ ہے؟ کہا حضور کو اللہ نے چشمِ پرنور جہاں بیں عطا کی ہے ظاہر و باطن کے پردے کھلے ہیں، جو کچھ حضرت ملاحظہ فرماتے ہیں ہم سب لوگ ہرگز نہیں دیکھ سکتے۔ بادشاہ کہتے تھے کہ وہ ہے، وہ ہے اور سب کہتے تھے۔ کہاں ہے، کہاں ہے۔ بادشاہ کو یقین کامل ہو گیا کہ یہ صورت لباسی تھی[۸]۔ اس واقعہ سے تین باتیں سامنے آتی ہیں کہ بادشاہ توہم پرستی کا شکار تھا۔ بادشاہ کا زندگی اور معاشرے سے رشتہ منقطع ہو چکا تھا اور وہ صرف وہ دیکھ سکتا تھا جو اسے دکھایا جاتا تھا۔ حقیقت فریب اور فریب حقیقت بن گیا تھا۔ جنوں کا بادشاہ بھی بادشاہ بیگم (زوجہ غازی الدین حیدر) کے پاس آتا تھا اور پریاں بھی خدمت میں حاضر ہوتی تھیں۔[۹]

بادشاہ بیگم نے مذہب اثنا عشری میں بھی اختراعات کیں۔ صاحب الزماں کے واسطے چھٹی کی رسم ایجاد کی۔ فرضی زچہ بچے کی ولادت کے چھٹے دن نہا دھو کر عمدہ لباس پہنتی اور اعزہ کو مہمان بلاتی۔ یہ رسم ہر سال شعبان کے مہینے میں دھوم دھام سے ادا کی جاتی تھی۔ ایک اور رسم اچھوتی کی ایجاد کی۔ اشراف کی خوبصورت دوشیزائیں روپیہ خرچ کر کے یا کسی دوسری تدبیر سے بہم پہنچائی جاتیں۔ ائمہ عشر کی ان کو ازدواج بتایا جاتا اور ان کا وہی نام رکھا جاتا جو ان کی ازواج کا تھا۔ حضرت فاطمہ کی پاسداری کی وجہ سے حضرت علی کے لیے کوئی عورت تجویز نہیں کی جاتی تھی۔ ہر روز صبح اٹھ کر بادشاہ بیگم پہلے ان کی زیارت کرتیں اور سلام کرتیں۔ یہ اچھوتیاں ساری عمر کنواری رہتیں۔ اگر کوئی عقد کرنا چاہتی تو کہتیں کہ یہ اسلام میں حرام ہے۔[۱۰]

اچھوتے کی رسم بھی ایجاد کی گئی۔ محل میں ایک حجرہ ائمہ ہدایہ کے واسطے مخصوص کیا گیا۔ جب کسی امام کی پیدائش کا دن آتا تو اس امام کی اچھوتی عورت کو، زیور و مکلف پوشاک سے آراستہ کر کے، مسندِ زرنگار پر بٹھایا جاتا اور نہایت ادب و تعظیم کے ساتھ اس کو نذر دکھائی جاتی۔ محل سرا میں ائمہ اثنا عشر کے روضوں کی نقلیں تیار کرائی گئیں۔ ہر روضے کے سامنے ایک مسجد بنوائی گئی اور ہر روضے میں ضریح کی نقل اور عتبات عالیات کے دوسرے تبرک رکھے جاتے۔ روضۂ عباس کی بھی ایک نقل تیار کرائی گئی۔[۱۱]

نصیر الدین حیدر نے بادشاہ بیگم کی طرح گیارہ ازواج (اچھوتیاں) ائمہ احدی عشر کے لیے جمع کیں۔ ان کے علاوہ دوسرے ائمہ کے واسطے بھی اچھوتیاں جمع کیں جیسے حضرت قاسم، حضرت عباس، وغیرہ۔ جب کسی امام کی ولادت کا دن آتا تو بادشاہ اپنے آپ کو حاملہ عورتوں کے طرح تصنع سے دردِ زہ میں مبتلا کرتے اور بچے کی جگہ ایک مرصع گڑیا بادشاہ کے سامنے رکھ دی جاتی۔ بادشاہ خود بھی زچہ خانہ میں رہتے اور خدمت کرنے والی عورتیں وہی کھانے تیار کرتیں جو زچہ کے لیے کئے جاتے ہیں۔ اس مدت میں کوئی شخص بادشاہ کو مس نہیں کر سکتا تھا۔ چھٹی کے دن تک ایک ایک کر کے ساری رسمیں ہوتیں۔ چھٹی پر بادشاہ زچوں کی طرح غسل کرتے۔ ایک پرستار اس مصنوعی بچے کو لے کر ایک کونے میں کھڑی ہو جاتی اور دوسری عورتیں پانی کے چھ گھڑے وہاں بہا دیتیں۔ اس کو بچے کا غسل قرار دیا جاتا۔ رات کے وقت بادشاہ زنانہ آرائش و پیرائش کے ساتھ بچے کو گود میں لے کر لنگڑاتے ہوئے، زچہ عورتوں کی طرح صحن مکان میں نکلتے اور آسمان کے تارے دیکھتے۔ پھر فاتحہ خوانی ہوتی اور خاص خاص جگہوں پر حصے بھیجے جاتے۔ ائمہ احدی عشر میں سے ہر ایک امام کی زوجہ کو طلائی مورت بچے کی اور دوسرے ائمہ کی زوجات کو نقرئی مورت دی جاتی تھی۔ ائمہ احدی عشر کے علاوہ جب کسی دوسرے امام کی ولادت کا دن آتا تو متعلقہ اچھوتی زچہ خانہ میں جاتی اور وہی مراسم ادا کیے جاتے جو بادشاہ کے ساتھ کیے جاتے تھے۔ اصطلاح میں اس رسم کو ''اچھوتا'' کہتے تھے۔[۱۲]

''وقائع دلپذیر'' میں منا جان کے حالات میں لکھا ہے کہ اس زمانے میں اس رسم نے ایسی اشاعت پائی کہ اکثر شہر کی عورتیں اچھوتی کے لقب سے ملقب ہیں اور ان کے خاندانوں کے مرد فخر سے عورتوں کی طرح بات چیت کرتے ہیں۔ یکم محرم کو کہ سیدالنساء کے نکاح کا دن ہے، مسہری زرنگار پر زیور طلا و بیش بہا جواہر سے دو پیکر ایسے تیار کرائے جاتے کہ دیکھتے ہی یہ گمان ہوتا کہ دو انسان لیٹے ہیں۔ ان میں سے ایک کو جناب امیر المومنین علی اور دوسرے کو بی بی فاطمہ قرار دیتے اور ان کا نکاح پڑھایا جاتا اور بادشاہ ان کو نذر دکھاتے اور سامنے دست بستہ کھڑے رہتے۔ پھر میووں اور حلووں کے خوانوں پر فاتحہ ہوتی۔[۱۳]

بادشاہ بیگم نے نصیر الدین حیدر کی پہلی مسند نشینی کے موقع پر حکم دیا کہ تمام ساکنانِ سلطنت [illegible] عزاداری کی رسم عمل میں لایا کریں اور چہلم تک بیاہ و نکاح اور دیگر لوازم شادی کو ترک کر دیا کریں [illegible]۔ ریذیڈنٹ نے اس حکم کے نفاذ کی ممانعت کی لیکن بادشاہ بیگم نے کہا کہ قید کے ایام میں اس امر کی نذر مانی تھی۔ کس طرح اس کے خلاف عمل میں لاؤں۔ آخر الامر بادشاہ نے قرار دیا کہ میں وفائے نذر کے لیے خود چہلم تک عزاداری کرتا رہوں گا اور دوسرے بندگانِ خدا کو اختیار ہے۔[۱۴] یہ رسم آج تک جاری ہے۔ ان رسموں میں اتنا غلو ہوا کہ بادشاہ نے فرح بخش کے زنان خانے کے قریب ایک عالیشان مکان تعمیر کرایا۔ جس میں وسیع و کشادہ بارہ در بنائے گئے۔ اس مکان کا نام درگاہ دوازدہ امام مشہور تھا۔ جہاں ائمہ اثنا عشر کی ولادت و وفات کی خوشی و غم میں مجلس عزا برپا ہوتی تھی۔ باغاتِ سلطانی میں جتنے خوشبودار پھول پیدا ہوتے وہ اور ان کے علاوہ پانچ ہزار روپے روز کے پھول عشرۂ محرم تک آتے تھے۔ ہر امام کی ولادت کی تقریب میں پہلے چھ دن تک اور ہر امام کی وفات کے دنوں میں کئی روز تک اور سید الشہداؑ کی شہادت کے دنوں میں چہلم تک بادشاہ درگاہ دوازدہ امام کی خدمت دل و جان سے فرماتے تھے اور مرثیہ خوانی ہوتی تھی۔ محرم کی پہلی تاریخ کو تعزیے محل سے مقام معہود تک اپنے سر پر رکھ کر پہنچاتے تھے اور ہر مرتبہ ننگے پاؤں جاتے تھے۔ چہلم تک فرش زمین پر سوتے تھے۔ بیگمات نقرئی و طلائی زنجیریں بادشاہ کی گردن، کمر، پاؤں میں ڈال دیتی تھیں اور مرثیہ خوانی ہوتی تھی۔[۱۵] شیعوں کا جمعہ اور جماعت آصف الدولہ کے زمانے میں ۱۳، رجب ۱۲۰۰ھ کو قائم کر دیا گیا تھا۔[۱۵الف]

غرض کہ مغلیہ سلطنت کے زوال کے ڈھیر پر قائم ہونے والی یہ سلطنت، جو مغل سلطنت کا حصہ تھی امن و امان کا جزیرہ ضرور تھی لیکن وہ مردانگی، وہ توازن، جو صحت مند معاشرہ کا امتیاز ہوتا ہے، اودھ میں موجود نہیں تھا۔ وہ اندر سے کھوکھلی تھی اور یہاں جو کچھ ہو رہا تھا وہ انگریزوں کی حکمت عملی اور منشاء کے عین مطابق تھا۔ ان سب چیزوں کا اثر سارا معاشرہ قبول کر رہا تھا۔ اس دور کے ادب اور شاعری کی روح بھی اسی خمیر سے تیار ہوئی۔ جیسی کسی معاشرے کی روح ہوگی، ویسا ہی اس کا ادب ہوگا۔

آصف الدولہ کے دورِ حکومت سے لے کر غازی الدین حیدر کی وفات تک کے زمانے کو دیکھیے تو واضح ہوگا کہ سلطنت کی بنیادیں کمزور ہیں۔ بظاہر نواب حاکم ہے لیکن پس پردہ اصل حاکم انگریز ہے۔ سلطنت کی حفاظت بھی اسی کی ذمہ داری ہے۔ اس صورت میں نواب اودھ کے پاس اب کرنے کے لیے صرف یہ رہ جاتا ہے کہ وہ دنیا و مافیہا سے بے نیاز ہو کر عیش و عشرت کی زندگی بسر کرے اور یہی نوابانِ اودھ نے کیا۔ اسی کے زیر اثر حسن پرستی اور زنانہ پن معاشرے کے مزاج میں پیدا ہو گیا۔ رقص و موسیقی، شراب و کباب اور عورت کے گرد یہ معاشرہ رقص کرنے لگا۔ آرائشی فنون اور تزئینی دست کاریوں نے خوب خوب ترقی کی۔ آتش بازی کے پھولوں نے رونق میں اضافہ کیا۔ نئے نئے رسوم و رواج نے زندگی میں رنگ بھرا۔ مذہب بھی ان اثرات سے محفوظ نہ رہا اور غلو کے ساتھ نئی نئی رسمیں وجود میں آئیں۔ شعر و ادب مغلیہ تہذیب کا نمایاں پہلو تھا۔ یہی روایت ورثے میں اودھ کو ملی۔ شاہانِ اودھ نے شاعروں کی سرپرستی کی۔ خود بھی شعر کہے۔ آصف الدولہ کا دیوان موجود ہے۔ میر اور سودا ان سے وابستہ تھے۔ میر سوز سے وہ مشورۂ سخن کرتے تھے۔ نواب سعادت علی خاں کو شاعری اور علم و ادب سے گہری دلچسپی تھی۔ غازی الدین حیدر نے بھی "ہفت قلزم" کے نام سے ایک کتاب علم لغت میں لکھی تھی۔ سلطنت کے وزیر و امیر بھی شعر و ادب میں دلچسپی لیتے تھے۔

وزیر معتمد الدولہ آغا میر نے شیخ امام بخش ناسخ کو ایک قصیدہ پر سوا لاکھ روپیہ انعام دیا تھا۔ نصیر الدین حیدر رنگین شاعر تھا۔ احساسِ محرومی کے ساتھ آصف الدولہ کے دور سے عیش و عشرت کا یہ رجحان پیدا ہوا اور وقت کے ساتھ ساتھ بڑھتا چلا گیا۔ سعادت علی خاں نے بہتر انتظام سے جو دولت پس انداز کی تھی وہ غازی الدین حیدر نے آزادی اور جو بچی وہ دیڑھ سال میں نصیر الدین حیدر نے صرف کر دی۔ نصیر الدین حیدر کا دور عیش پرستی کا نقطۂ عروج ہے۔ ایک ایسی سلطنت میں جہاں امن و امان قائم ہو، شاہی خزانہ فراخ دلی کے ساتھ خرچ کیا جا رہا ہو وہاں فراغت نظر آتی ہے۔ اس فراغت نے، امن و امان کے سائے میں، سارے معاشرے کو حسن پرست بنا دیا اور وہ لذت کوشی میں مبتلا ہو گیا۔ جسم اور وصل اس معاشرے کی نمایاں خصوصیت ہے جو اس دور کی شاعری میں نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ اس دور میں شوخ اور تخلی معاملہ بندی کی مقبولیت اسی مزاج کی پروردہ ہے۔ یہ اثرات جرأت، انشا، مصحفی اور رنگین کی شاعری میں نکھر کر سامنے آتے ہیں۔ یہ معاشرہ ہر اس چیز کو پسند کرتا ہے جس سے اس کے تحت الشعور کا احساس محرومی فراموش ہو جائے۔ اسی لیے وہ رنگ رلیوں، ہنسی مذاق، ظرافت، ٹھٹھول کو دل سے پسند کرتا ہے۔ تہذیبی اقدار کی معنویت، جو معاشرے کو متحرک کرتی ہے، یہاں کے معاشرے میں باقی نہیں رہی تھی اسی لیے تخلیقی سطح پر اس میں گہرائی نظر نہیں آتی۔ اس سے اس معاشرے کا تصورِ عشق پیدا ہوا لیکن اس عشق میں جذباتِ عشق مفقود تھے، صرف جسم اور وصل کا احساس باقی تھا اور جسم بھی وہ جو زر سے خریدا جا سکتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کی شاعری میں ''عاشق'' جس سے میر و درد کی شاعری معمور ہے، نظر نہیں آتا اور ''معشوق'' اس کی جگہ لے لیتا ہے جو وصل کا منبع ہے۔ جس کی ادائیں دل فریب ہیں جس کا جسم خوبصورت ہے اور جس کا حصول مقصدِ حیات ہے۔ اس دور کی شاعری ''عشق'' کی نہیں، حسن کی شاعری ہے۔ عاشق کی نہیں معشوق کی شاعری ہے جو حسن و ادا، ناز و نخرے، زیور و آرائش اور معاملاتِ حسن سے بھری ہوئی ہے۔ اسی لیے جسم، وصل اور معاملاتِ حسن کا بے تکلف اظہار اس دور کی شاعری کی نمایاں خصوصیت ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے جن سے اس رنگِ شاعری کی وضاحت ہو سکے گی۔ پہلے جرأت کے دو تین شعر:

لب اس لب سے ملاتا ہوں تو بس دل میں یہ آتی ہے
جو لذت اس کو بھی مل جائے کچھ، تو کیا مزا ہووے

گر وہ ہاتھ آئے تو زانو پہ بٹھائے رکھیے
لب سے لب، سینے سے سینے کو ملائے رکھیے

اس رنگِ گل کا وصفِ نہانی میں کیا کہوں
گویا دو برگِ گل ہیں دھری اک کلی سی ہے

اور اب انشا کے یہ شعر دیکھیے۔

پڑا اس ڈھب سے میرا ہاتھ تیری ناف کے اوپر
تو پھیروں کیوں نہ ہاتھ اس سینۂ شفاف کے اوپر

تک صفائی اس شکم کی تو نظر پھیلا کے دیکھ
سبز مخمل پر نہ ہوں گے اس پھبن کے رونگٹے

مزا جو آپ کے سینے کے کچھ ابھار میں ہے
نہ سیب میں نہ بہی میں نہ وہ انار میں ہے

ان کے بعد مصحفی کے یہ دو چار شعر پڑھیے:

لگائے ہاتھ کوئی اس بدن کو پھر کیوں کر
نگاہ کو بھی جہاں رخصتِ مساس نہ ہو

ہر چند کہ تھا قابلِ دیدن بدن اس کا
پر آنکھ نہ ٹھہری جو کھلا پیراہن اس کا

رکھے تھے اس نے جو محرم میں بن کھلے کئی پھول　　بدن کے ساتھ پسینے سے وہ بھی کھل لپٹے
پھسل ہی گیا کلکِ تصویرِ مانی　　کمر کھینچ کر جو ہی رانیں نکالیں
بوسے میں کلائی اس کی ہنسی سے کاٹی　　اس نے بھی میری انگلی آہستگی سے کاٹی

لکھنؤ کے مخصوص معاشرتی حالات نے جو تہذیبی فضا پیدا کی اس سے شاعری کا رنگ بھی متاثر ہوا۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ معاشرہ زندگی سے لطف و مزے کا آخری قطرہ تک نچوڑ لینا چاہتا ہے۔ یہ مزہ اس دور کے رقص و موسیقی میں، پھبتی، ضلع جگت اور رعایت لفظی میں پیشہ ور لطیفہ گوؤں، نقالوں اور قصہ خوانوں کے فن میں، مرغ، بٹیر اور کبوتر بازی میں، بانکوں کی سج دھج میں، افیم کے گھولوں اور شراب کی چسکیوں میں بھی نظر آتا ہے۔ اب عشق بھی تجربہ نہیں بلکہ معاملہ ہے اور سب شاعروں کے ہاں رنگ گھولتا ہے۔ یہ رنگ سب سے زیادہ جرأت کے ہاں کھل کر سامنے آتا ہے۔ انشا بھی اپنے تمسخر و ظرافت میں ہجو کا مزاج اور قصیدے کا آہنگ شامل کر کے اپنا رنگ بناتے ہیں۔ مصحفی بھی اس معاشرے کا تہذیبی رنگ قبول کرتے ہیں اور وہ تمام خصوصیات اپنی شاعری میں پیدا کرتے ہیں جو اس دور میں پسندیدہ تھیں اور ساتھ ساتھ اپنا وہ مخصوص رنگ بھی پیدا کرتے ہیں جو میر و سودا کے امتزاج سے مصحفی نے بنایا تھا۔ یہ سب کچھ اس تہذیب کا اثر ہے جس کی قوت عمل مفلوج ہو چکی ہے، جو جادو کی انگوٹھی کے ذریعے طلسم کے قلعے فتح کرنے کی خواہش مند ہے۔ یہ خوش نما کاغذی پھولوں کی تہذیب ہے جس میں رنگ تو ہے لیکن خوشبو نہیں ہے۔ یہ بہتے دریا کی نہیں بلکہ بند تالاب کی تہذیب ہے۔ یہ ایک ایسا جزیرہ ہے جسے چاروں طرف سے طوفانوں نے گھیر رکھا ہے لیکن اہل جزیرہ مست و سرشار داد عیش دے رہے ہیں۔ اسی نا ؤ نوش اور ہاؤ ہو نے اس تہذیب کا رخ متعین کیا اور لکھنؤ کی مخصوص فضا کو پیدا کیا۔

تہذیب کا وہ رنگ جو شجاع الدولہ اور پھر آصف الدولہ کے زمانے میں قائم ہوا وہی اس تہذیبی جزیرے کا رنگ بنا جو وقت کے ساتھ ساتھ گہرا اور واضح ہوتا گیا۔ یہ بات تو درست ہے کہ لکھنؤ کی تہذیب نے دہلی کی تہذیب کی کوکھ سے جنم لیا تھا لیکن دہلوی تہذیب میں وہ مرکزیت موجود تھی جس کا تعلق سارے ہندوستان سے قائم تھا۔ لکھنؤ کی تہذیب اس مرکزیت سے عاری تھی۔ اس کی حیثیت ایک جزیرے کی تھی جس کا دفاع انگریز کر رہا تھا اور اہل جزیرہ زندگی سے مزہ لوٹنے میں مصروف تھے۔ حکمرانوں کے پاس دولت تھی جسے وہ خرچ کر رہے تھے۔ وہ میلان جو دربار اور طبقہ خواص نے پیدا کیا وہی رفتہ رفتہ سارے معاشرے کا پسندیدہ میلان بن گیا۔

یہ بات ذہن نشین رہے کہ اودھ کی تہذیب کے لیے عشقِ حقیقی اور تصوف دو وجہ سے بے معنی تھا۔ ایک یہ کہ تصوف شیعیت کے عقائد سے متصادم تھا اور دوسرے عشقِ حقیقی اس معاشرے کی لذت کوشی اور عیش پرستی کے راستے میں رکاوٹ تھا۔ اودھ کی رائج الوقت تہذیب نے اس کو رد کر دیا جیسے ہی عشقِ حقیقی اور تصوف مسترد ہوئے تصورِ عشق پر مجازی رنگ اس درجہ غالب آیا کہ وہ بوالہوسی بن گیا۔ اسی کے ساتھ عشقِ پردہ نشین غائب ہو گیا اور بالانشین بازاری عورت نے اس کی جگہ لے لی جس کے جسم کو زر سے خریدا جا سکتا ہے۔ اسی لیے اودھ کی شاعری ہجر کی نہیں بلکہ وصل کی شاعری ہے۔ ایسا وصل جس میں وصلِ محبوب وصلِ جسم بن جاتا ہے۔ یہی جسم مرکزِ عیش و لذت ہے۔ محبوب کی چھیڑ چھاڑ، بے تکلفی، ناز و ادا، لطیفے، نخرے، جگت، پھبتی، تمسخر ظرافت مزے کو دوبالا کر دیتے ہیں۔ اب یہی لوازمات "عشق" کا بدل بن گئے اور یہی اس دور کا تہذیبی و تخلیقی رجحان بن گیا۔ اس دور نے سوز و جعفر علی حسرت کی شاعری کی

بنیاد پر ''نئی شاعری'' کی بنیاد رکھی۔ معاملہ بندی اس شاعری کا مرکز نگاہ تھا۔ جرأت نے معاملہ بندی کو اس تہذیب کے مزاج و پسند کے مطابق، اتنا کھول دیا کہ سارا معاشرہ اس پر لہلوٹ ہو گیا۔ انشا نے اس رنگ میں تمسخر و ظرافت اور تیز پھبتی کا مزا شامل کر کے وہ رنگِ سخن پیدا کیا کہ وہ بھی جرأت کے ساتھ اس تہذیب کے مقبول شاعر بن گئے۔ یہ دونوں شاعر جس محفل میں جاتے اپنی مجلسی شاعری سے آنکھوں کا تارا بن جاتے۔ مصحفی نے اپنی استادی اور مقبولیت کو برقرار رکھنے کے لیے اسی رنگ کی پیروی کی۔ رنگین نے بازاری عورت کے شوخ جذبات کو، اس کی شوخ و بے تکلف زبان میں، بیان کر کے اپنی شاعری کو مقبولِ عام بنایا۔ اسی لیے جرأت، انشا، رنگین اور مصحفی اس دور کے ممتاز و نمائندہ شاعر ہیں۔

اس تہذیب میں، جیسا کہ میں کہہ آیا ہوں، بڑھنے پھیلنے اور نئی نئی مہمات پر روانہ ہونے کی سکت و قوت نہیں تھی۔ یہ ایک محصور، مجبور اور نظر بند تہذیب تھی۔ باہر انگریز چوبدار اس تہذیب کی چوکھٹ پر بندوق تانے کھڑا تھا۔ اس سے مقابلہ کرنے کا نہ صرف اس میں حوصلہ نہیں تھا بلکہ اس میں وہ قوتِ ارادی بھی نہیں تھی جو معاشرے کا مقدر بدل دیتی ہے۔ اس کے امراء نامرد ہو چکے تھے جس کا اظہار اس دور کے شعراء نے گاہ گاہ کیا ہے۔ مصحفی نے کہا:

نامرد تھے زبس کہ امیر اس زمانے کے — سفرے پہ ان کی دیکھا تو خصی پلاؤ تھا
یاں نہ روبہ کی اور نہ شیر کی بحث — رات دن ہے یہی بٹیر کی بحث
شیریں و تلخ دہر سے اندھوں کو کیا خبر — وہ ہی کڑاکے اور وہی افیوں کے گھولے ہیں

انشا نے کہا:

وہ جو سردار تھے اگلے زمانے کے بڑے رستم — یہ ان کا حال ہے اب عالم بے روزگاری میں
پڑے سونا کھرچتے ہیں کسی ٹوٹے سے چاکو سے — کہیں جو رہ گیا ہے پاؤ کنوری بھر کٹاری میں
جو دو پیسے کی ڈولی پر کہیں جاتے ہیں چڑھ کر تو — پرانی شال دیتے ہیں کہاروں کی کہاری میں

اس صورتِ حال میں وہی کچھ ہو سکتا تھا جو یہاں ہوا۔ زندگی بڑے مقاصد سے عاری ہو گئی۔ معنی گم ہو گئے اور عیش و لذت نے زندگی کی ساری دوسری سرگرمیوں کی جگہ لے لی۔ یہ اس تہذیب کی مجبوری تھی۔ اس دور کے ادب، شاعری اور ساری دوسری تخلیقی سرگرمیوں کو اسی نظر سے دیکھنا چاہیے۔ وہ اسی دائرے میں اپنی صلاحیتوں کا اظہار کر سکتی تھی۔ میر کو خداوندِ سخن تسلیم کرنے کے باوجود یہ تہذیب اپنے باطن میں میر کو مسترد کر چکی تھی۔ اندھے جرأت، پھکڑ انشا اور عیاش رنگین اس کے نمائندہ شاعر اور ترجمان تھے۔ مصحفی کی شاعری کا صرف وہی حصہ اسے پسند تھا جو ان شعراء کے رنگِ سخن کے مطابق تھا۔ اسی رنگ سے اس دور کا تصورِ شاعری پیدا ہوا۔

مصحفی ساری عمر اپنے فطری رجحان اور لکھنؤ کے اس رنگِ تہذیب سے پیدا ہونے والے رنگِ سخن سے کبھی جنگ اور کبھی صلح کرتے رہے۔ کبھی کہتے ہیں:

ہاں ڈالنا ہے مصحفی قالب میں سخن کے — مشکل ہے کہ تم اس کی طرح شعر تو ڈھالو
گو زمزمہ دلی و گو لہجۂ پورب — کیوں اس کی طرف ہوتے ہو ناحق کو رزالو

اور کبھی اپنے فطری رنگ پر قائم رہنے کا اظہار کرتے ہیں:

شعر و سخن کا مرتبہ ہے دُور مصحفی
تجھ کو میاں روا نہیں اتنی فضولیاں

کیوں بولتا نہیں روش اپنی سے مصحفی
تو بھول ہی گیا غزل عاشقانہ کیا

کبھی معاملے کی شاعری کو "چھنالے کی شاعری" کہتے ہیں:

نخرہ بھی شعر میں ہو تو ہاں سوز کا سا ہو
کس کام کی وگرنہ چھنالے کی شاعری

خود مصحفی کے مطابق اس دور کی شاعری کی خرابی یہ ہے کہ اس کے مذاق سخن سے لطف سخن نکل گیا ہے:

مرنے سے مصحفی کے یہ کیسا غضب ہوا
لطف سخن مذاق سخن سے نکل گیا

اسی لیے مصحفی کی آواز اس دور میں ایک الگ آواز ہے اور اسی لیے وہ اپنی ساری قادرالکلامی اور استادانہ حیثیت کے باوجود وہ مقبولیت حاصل نہ کر سکے جو جرأت، انشا اور رنگین کو حاصل تھی اور یہی وہ شاعر ہیں جو اس دور کے معیار شاعری کے ممتاز نمائندہ ہیں۔ مصحفی تو اس رنگ میں انھیں کی پیروی کرتے ہیں۔ ان شعرا کے معیار شاعری کی چند نمایاں خصوصیات یہ ہیں:

(۱) جرأت نے سوز اور جعفر علی حسرت کی روایتِ معاملہ بندی کو اتنا کھول دیا کہ ان کی شاعری اس دور کے مزاج کا آئینہ بن گئی جس میں وصل، معاملات حسن و محبت کے جنسی پہلو، معشوق کے ناز و ادا اور چونچلے، موضوع سخن بن گئے اور جرأت نے ان موضوعات کو ایسے چٹخارے سے بیان کیا کہ سننے والے ہونٹ چاٹنے لگے۔ یہ شاعری محفل کے دل کو بہلانے والی شاعری تھی اور یہی اس معاشرے کی ضرورت تھی:

غم زدے روتے تڑپتے ہیں جہاں دو چار واں
شغل بہلانے کو دل کے میرے اشعاروں کا ہے

فکر میں اس کے ہے افکار زمانہ سے نجات
جرأت اور ایک غزل کرنے میں تحریر لگا

غزل اور معشوق کی عاشقی کی
کبھی ہم نے جرأت بطرز دگر یہ

(۲) انشا نے اپنے طرزِ شاعری میں ظرافت، شوخی، طراری، چھیڑ چھاڑ، ہنسی مذاق، لطیفہ گوئی پھبتی شامل کر کے مزاج شاعری میں ایک ایسی ترنگ سمودی کہ انشا مقبول درباری شاعر بن گئے اور ان کی شاعری وہ تماشا بن گئی جس سے اہلِ دربار لطف لیتے تھے۔ وہ خود بھی اس بات کا اظہار بار بار اپنی شاعری میں کرتے ہیں:

شوخی ادا سو ایسی، جوش و خروش اتنا
بندش دھواں سو یہ اور طرز بیاں تماشا

دیوان سیکڑوں ہی دیکھے ہیں ہم نے لیکن
ان پر نظر پڑی کب پایا جو یاں تماشا

آزادوں کے لہجے میں غزل یہ تو سنائی از بہر تفنن
اب اپنی تو بولی میں کچھ اشعار کہہ انشا ہو جس میں ظرافت

وہ لطیفہ گوئی اس کی وہ فصاحت اور بلاغت
نہیں اس قدر کہ بولے کوئی شاعر و سخن داں

اب چھیڑ چھاڑ کی غزل انشا اک اور لکھ
ہیں لاکھ شوخیاں تری نوکِ قلم کے ساتھ

(۳) اس دور کا ایک معیارِ شاعری غزل در غزل قرار پایا جس کے ذریعے شاعر اپنی قادرالکلامی کا اظہار کرتا تھا اور قافیوں کے استعمال سے اپنی استادی کو قائم کرتا تھا۔ انشا نے ایک ہی زمین میں نہ صرف دس بلکہ اٹھارہ غزلیں لکھیں۔ جرأت کے ہاں بہت سی زمینیں ایسی ہیں جن میں پانچ چھ غزلیں کہی گئی ہیں۔ یہی صورت مصحفی کے کلام میں ملتی ہے۔ یہ اس دور کا عام رجحان ہے۔

ہے زمیں خوب غزل در غزل اس کو کہیے　　　　بس کہ معمول ہے جرأت یہی اکثر اپنا

(جرأت)

بدل کے قافیہ کہہ غزل اک اور اے طبع　　　　جو پہنچے شاعروں تک اپنی شاعری کی خبر

(جرأت)

اب اور ردیف اور قوافی میں غزل پڑھ لیکن اس ڈھب کی

تا شاعروں کے آگے ہو اس بزم میں انشا تری شوکت (انشا)

بدل کے قافیہ کہہ اک غزل اب ایسی اور　　　　کہ جس کے پڑھتے ہی اے مصحفی ہوا پھر جائے

(مصحفی)

(۴) سنگلاخ زمینوں میں غزل کہنا اس دور کا عام رجحان ہے۔ جرأت، انشا، مصحفی، رنگین کے کلام کو دیکھیے تو انتہائی مشکل بلکہ بیشتر زمینوں میں کامیاب غزلیں ملیں گی۔ یہ روایت جعفر علی حسرت کے کلام سے شروع ہوتی ہے اور اس دور میں اپنی انتہا کو پہنچ جاتی ہے۔ اب غزل ایسی ہی زمینوں میں کہنے کا نام ہے۔ اسی سے استادانہ حیثیت قائم ہوتی ہے اور اہلِ محفل اسی سے متاثر ہوتے ہیں۔ اسی دور میں یہ رجحان لکھنؤ سے دلی پہنچتا ہے اور شاہ نصیر اپنی استادی و قادر الکلامی کا اظہار کرتے ہیں۔ عاشقانہ غزل اب ٹکسال باہر ہو جاتی ہے۔ سنگلاخ زمینوں سے اس دور کے شعرا کا کلام بھرا پڑا ہے۔

(۵) اس دور میں غزلیں عام طور پر طویل ہو جاتی ہیں۔ غزل در غزل کے علاوہ صرف ایک غزل کے اشعار کی تعداد گیارہ سے تجاوز کر کے ۲۳ تک جا پہنچتی ہے۔ غزل کی روایتی ہیئت میں اشعار کی تعداد پانچ سے لے کر سات، نو یا گیارہ تک ہوتی تھی۔ جرأت، مصحفی، انشا وغیرہ کے ہاں یہ عام رجحان ہے۔ طویل غزل کہنے کی ایک وجہ یہ تھی کہ ہر شاعر اپنی قادر الکلامی کے اظہار کے لیے زیادہ سے زیادہ قافیے استعمال کرتا ہے اور نئے سے نئے قافیوں میں شعر کہتا ہے۔ اور اس سلسلے میں نہ صرف مختلف زبانوں سے مدد لی جاتی ہے بلکہ انگریزی الفاظ بھی بطور قافیہ استعمال میں آنے لگتے ہیں۔ طویل ہونے کی وجہ سے اب غزل ''قصیدہ طور'' ہو گئی ہے:

از بس حسابِ شعر سے باہر قدم رکھا　　　　یارانِ عہد کی جو غزل تھی قصیدہ تھا

(مصحفی) دیوان ہشتم

(۶) اس دور کا ایک رجحان مسلسل غزل کی طرف ہے۔ ایسی غزل جس میں مزاج و فضا کی یکسانیت پائی جاتی ہے یا حسن و عشق کے ایک ہی معاملے کو کھول کر بیان کیا جاتا ہے۔ جرأت کے ہاں ایسی غزلیں خاصی تعداد میں ہیں جن میں ''کہانی پن'' موجود ہے۔ اسی طرح انشا کے ہاں بھی ایسی غزلیں خاصی تعداد میں موجود ہیں جن میں ایک ہی بات یا ایک ہی پہلو کو بیان کیا گیا ہے۔ ایسی غزلوں میں ایک شعر دوسرے شعر سے مربوط ہے۔ مصحفی کے دیوان ہشتم کی غزلوں میں خصوصاً اور تیسرے چوتھے دیوان میں بھی یہ رجحان موجود ہے۔

(۷) جرأت، انشا، مصحفی اور اس دور کے دوسرے شعرا کے دواوین میں ایسی ہم طرح غزلیں خاصی تعداد میں ملتی ہیں جن کی زمین ایک ہے۔ ان شعرا کے علاوہ اس دور کے دوسرے شعرا نے بھی ان زمینوں میں طبع آزمائی کی ہے۔ ان غزلوں کے تقابلی مطالعے سے نہ صرف ان شعرا کے مزاج اور انفرادیتوں کا پتا چلتا ہے بلکہ مختلف ڈھب کی

آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں۔

(۸) مصحفی کے ایک حصہ شاعری کو چھوڑ کر انشا، جرأت، رنگین اور اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں ''عاشق'' اور اس کے جذبات کا اظہار کم و بیش غائب ہو جاتا ہے اور صرف معشوق اور اس کے حسن و ادا کا بیان حسنِ شاعری بن جاتا ہے۔ یہ ''عاشق'' کی نہیں ''معشوق'' کی شاعری کا دور ہے۔ عشق کا وہ تصور جو میر، درد، اور قائم کے ہاں ملتا ہے اس دور کے مزاج کے لیے اجنبی ہو جاتا ہے اور عشق ایک بوجھ بن جاتا ہے۔ ع ''کہ عشق ہے مرے کاندھے پہ لاکھ من کا بوجھ'' (انشا) جس کی بود و باش کے بارے میں بھی یہ معاشرہ بے خبر ہے:

حضرتِ عشق دیر میں رہتے ہو یا حرم میں تم ۔۔۔ مجھ کو نہیں کچھ اطلاع آپ کی بود و باش سے
(انشا)

معشوق اور اس کے چونچلوں پر یہ معاشرہ جان دیتا ہے اور یہی چیز اس دور کی شاعری میں در آتی ہے:

رات تو بند قبا کھولنے کی ہٹ میں کٹی ۔۔۔ صبح نزدیک ہے لے اب تو کہا مان کہیں
(جرأت)

مجبور دل کو تھاموں ہوں آتا ہے جب کہ یاد ۔۔۔ بے اختیار چھاتی پہ لگنا وہ لات کا
(جرأت)

بھینچوں گر وصل میں اس کو تو یہ جھنجھلا کے کہے ۔۔۔ واروں ہاتھوں کو ترے آج ہی سب پیار نکال
(جرأت)

کیا غضب تھا پھاند کر دیوار آدھی رات کو ۔۔۔ دھم سے میرا کودنا اور وہ تمھارا اضطراب
(انشا)

ران پر دھر ہاتھ میری، آگ سی اک پھونک دی ۔۔۔ گدگدی آمیز چٹکی کا بنا تھا چٹکلا
(انشا)

نسائی لہجہ بھی اسی اثر سے زبان و لہجہ میں شامل ہو جاتا ہے:

سر کے بالوں سے لٹک جھمکے سے الجھا تو کہا ۔۔۔ اب لگا مجھ کو ستانے یہ نگوڑا تعویذ
(انشا)

اور اسی کے اثر سے ''واسوخت'' کا لہجہ بھی غزل کے مزاج میں در آتا ہے:

جو آنکھیں تم نے پھیریں تو دل اپنا ہم بھی پھیریں گے
جب الفت ہی نہیں تب فائدہ ایذا اٹھانے کا
(جرأت)

لگا دیں گے دل ایسے سے کہ تم بھی رشک کھاؤ گے ۔۔۔ یہ سن لو تم کہ ہے ڈھب یاد ہم کو بھی جلانے کا
(جرأت)

مجھ سا جو کوئی تجھ کو مل جائے گا تو باتیں ۔۔۔ میری طرح سے تو بھی چپکا سنا کرے گا
(جرأت)

(۹) اس دور میں شاعری لازمۂ امارت تھی۔ عام طور پر نواب، امیر، شہزادے، شاعر کو صیغۂ شاعری میں ملازم رکھ لیتے تھے اور ان سے اپنا دربار سجاتے تھے۔ انشا پہلے شجاع الدولہ کے دربار سے وابستہ رہے، پھر مرزا مینڈھو، شہزادہ سلیمان شکوہ کے درباروں سے اور پھر وزیر المما لک نواب سعادت علی خاں کے دربار سے۔ جرأت نواب محبت خاں محبت سے وابستہ رہے اور پھر شہزادہ سلیمان شکوہ سے وابستہ ہو گئے۔ مصحفی شہزادہ سلیمان شکوہ کے علاوہ اس دور کے بہت سے امیروں سے وابستہ رہے۔ اپنے بارے میں لکھا ہے کہ ''فقیر ہم در سرکار ایشاں (نواب کلب علی خاں بہادر) بہ صیغۂ شاعری پیشتر از مغل عزا متیاز داشت [۱۶]
''تذکرۂ ہندی'' اور ''ریاض الفصحا'' میں مصحفی نے بہت سے دوسرے شعرا کی صیغۂ شاعری میں ملازمت کا ذکر کیا ہے۔

(۱۰) شاعری چونکہ اس تہذیب کا لازمی جزو تھی اس لیے نواب یا امیر کے دربار میں اپنی عزت وحیثیت کو قائم کرنے کے لیے شاعروں میں جذبۂ رقابت بڑھ گیا تھا۔ اسی لیے اس دور میں شعرا کے درمیان جتنے معرکے ہوئے کسی اور دور میں کم کم نظر آتے ہیں۔ مصحفی و جرأت اور جرأت و بے نوا کے معرکوں کا ذکر ہم جرأت کے باب میں آئندہ صفحات میں کریں گے۔ مصحفی وانشا کا معرکہ تو تاریخ ادب اردو کا ایسا معرکہ ہے جس میں فریقین نے شاعری کے حدود سے تجاوز کر کے سارے منظر کو گندہ و غلیظ کر دیا تھا۔ اس طرح مصحفی و شاگردانِ سودا، مرزا عظیم بیگ، انشا و فائق، انشا و راغب وغیرہ کا ذکر بھی ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔ ایسے موقع پر شاعر کا قلم تلوار بن جاتا تھا اور ہجو سے وہ ایک دوسرے کی سات پشتوں کو پن کر رکھ دیتے تھے۔ صاحبِ دربار اور اہلِ محفل ان معرکوں سے مزہ لیتے تھے۔ ان معرکوں میں بعض دفعہ مار دھاڑ کے علاوہ تلواریں تک سونت لی جاتی تھیں۔ مرزا علی مہلت اور مرزا علی نقی محشر کے درمیان جو مناظرہ ہوا اس میں یہ طے پایا کہ دونوں گومتی پار جا کر تلوار سے اس کا فیصلہ کرلیں۔ دونوں میں تیغ زنی ہوئی۔ مہلت بری طرح زخمی ہوئے اور کچھ دن بعد زخموں کی تاب نہ لا کر مر گئے۔ مرتے مر گئے مگر ضارب کا نام نہیں بتایا۔ بعد میں ان کے ورثاء نے محشر کو بھی موت کے گھاٹ اتار دیا [۱۷]

(۱۱) نواب وامیر جاگیردارانہ نظام میں مرکزی حیثیت رکھتے تھے۔ ان کا مذاق اور ان کی پسند کے اثرات سارے معاشرے پر پڑتے تھے۔ اس دور میں یہ لوگ مردانگی سے عاری تھے اور عیش و عشرت کے میدان میں مردانگی کے جوہر دکھاتے تھے۔ اس دور کی محصور تہذیب توازن سے عاری ہونے کے باعث یک رخی تہذیب تھی گھر کی پردہ نشین عورت، جو شرم وحیا کو اپنا زیور جانتی تھی، اس معاشرے کے مرد کو ناپسند تھی:

نہیں چاہیے شرم اتنی بہت کہ مجلس میں بن بیٹھے جیسے بت (انشا)

اسی لیے بالانشین طوائف اور زنِ بازاری نے معشوقِ دلی بن کر مرکزی حیثیت اختیار کرلی تھی۔ سارا معاشرہ اسی کے ارد گرد محوِ رقص تھا۔ جسم کی لذتیں زندگی میں رس گھول رہی تھیں۔

ہزاروں دیویوں کو یہاں کی پریوں نے لتاڑا ہے
نہیں یہ لکھنؤ اک راجا اندر کا اکھاڑا ہے
(انشا)

کردار کی علویت اور اخلاق کی بلندی اعلیٰ طبقے میں باقی نہیں رہی تھی۔ جو صاحبانِ اقتدار تھے وہ اصراف بے جا، فضول

خرچیوں اور عیش پسندی میں پڑے ہوئے تھے۔ میر کی شاعری اپنی ساری عظمتوں کے باوجود اس دور کے لیے بے معنی تھی۔ مصحفی بھی اپنی شاعری کے اسی حصے سے اس معاشرے میں زندہ رہے جو اس دور کی مقبول و پسندیدہ شاعری کے مطابق تھا۔ اس دور میں جو جسم و وصل کا بے باکانہ اظہار ملتا ہے، شاعری میں جو نمائشی خارجیت ملتی ہے، معاملات حسن کا جو رنگ ڈھنگ ہے، اس کی وجہ یہی تہذیبی اثرات ہیں جو نوابوں اور امیروں کے درباروں اور محلوں سے سارے معاشرے میں سرائیت کر رہے تھے۔ انھیں اثرات سے اودھ کی نئی نسل تیار ہوئی اور اپنے تخلیقی اظہار کی بنیاد انھیں پر رکھی جس میں مجاز کا پہلو اتنا نمایاں تھا کہ عشق بوالہوسی بن گیا۔ محبوب طوائف کے جسم کے اندر نظر آنے لگا اور ریختہ ''ریختی'' بن گیا۔ سہاگ اجڑی دلّی کا یہ رنگ نہیں تھا۔ جب شاہ نصیر لکھنؤ آئے تو مشاعروں میں ان کی شاعری کو داد نہیں ملی۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ اہلِ دہلی انھیں مسلم الثبوت استاد مانتے ہیں اور ملک الشعرا کہتے ہیں لیکن جب وہ لکھنؤ آئے، اس دور کے فصحاء سے ملاقات کی اور مشاعروں میں طرحی غزلیں پڑھیں تو ان کے ''سخن بلند'' کا مرتبہ معلوم ہو گیا۔[۱۸]

اس وقت لکھنؤ فصحاء، شعراء، ادبا سے معمور تھا اور دلّی سے بڑا مرکز تھا۔ مصحفی نے لکھا ہے ''لکھنؤ کہ مخزنِ شعرا و فصحا است'' [۱۹] اس دور کے بڑے شاعر اس وقت لکھنوی بن کر لکھنؤ میں دادِ سخن دے رہے تھے اور دلّی کم و بیش خالی تھی۔ دیکھتے ہی دیکھتے اب وہ دور آ گیا جب لکھنؤ دلّی کو متاثر کرنے لگا۔ اب وہاں کی نئی نسل بھی لکھنؤ کے اثرات قبول کر رہی تھی۔

(۱۲) اس دور کی شاعری میں خارجیت پر اس لیے زور ہے کہ خود اس تہذیب کا ظاہر پرستی پر زور تھا۔ رعایت لفظی، ضلع جگت اور پھبتی اس کا جزو ہیں۔ جرأت، انشا، مصحفی، وغیرہ کی وہ مثنویاں دیکھیے جو کھٹمل، برسات، گرما، سرما، مچھر وغیرہ جیسے موضوعات پر لکھی گئی ہیں۔ ان میں رعایت لفظی ایک رجحان بن کر ابھرتی ہے اور یہ آتش و ناسخ کے دور کا ایک نمایاں رجحان بن جاتا ہے۔ مثنوی گلزار نسیم اسی رعایت لفظی سے اپنی شانِ انفرادیت قائم کرتی ہے۔

(۱۳) اس دور میں ایک رجحان اور نمایاں ہوتا ہے۔ ہندوستانی عنصر، اسطور و رسوم اور پراکرتی و ہندی الاصل الفاظ شاعری میں ذریعۂ اظہار بننے لگتے ہیں۔ یہ انداز مصحفی و جرأت کے ہاں کم لیکن انشا کے کلام میں خاص طور پر نمایاں ہے۔ انشا نے اس عنصر کو اس طور پر اپنی شاعری کے آہنگ و مزاج میں سمویا ہے کہ وہ جزو شاعری بن گیا ہے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

کپڑے کے پرانگیا میں لگا رادھکا بولی ہے کشن یہ کاٹن کو مورے انگ میں کپڑا
(انشا)

مہا دیوا ترے جو کیلاش سے اپنی جٹا کھولے تو شاید بن سکے اس جوگ کے بیراگ کا جوڑا
(انشا)

شیو کے گلے سے پاربتی جی لپٹ گئیں کیا ہی بہار آج ہے برمھا کے رُنڈ پر
(انشا)

تو سوئے بت کدہ یوں جائے خواہشِ انشا کہ جاپ تاپ کو جیسے کوئی برہمن جائے
(انشا)

(۱۴) اس دور میں جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں اور دوسرے پیشوں کی طرح شاعری بھی ایک پیشہ بن گئی تھی۔ جیسے ہر پیشہ اختیار کرنے سے پہلے استاد کی ضرورت ہوتی ہے اسی طرح فنِ شاعری سیکھنے کے لیے بھی استاد کی ضرورت تھی:

سخت مشکل ہے فنِ شعر کا آنا صادقؔ　　　چاہیے تت رہے شاگرد کو استاد سے کام

ایسا استاد جو رموزِ شاعری اور نکاتِ فن جانتے اور شاگرد کے کلام پر اصلاح بھی دے سکے۔ استاد کی حیثیت بھی شاگردوں کی تعداد سے متعین ہوتی تھی۔ شاگرد استاد کی حد درجہ عزت کرتے تھے۔ معرکہ آرائی میں استاد کا ساتھ دیتے تھے۔ انشاؔ و مصحفیؔ کے معرکے میں گرم و ختر کے علاوہ دوسرے شاگردوں نے بھی استاد کا ساتھ دیا تھا۔ جب کوئی نیا شاعر استاد کے سامنے زانوئے تلمذ تہ کرتا تو شیرینی تقسیم کی جاتی۔ مشہور مرثیہ گو میر مظفر حسین ضمیرؔ، مصحفیؔ کے شاگرد ہوئے تو شیرینی تقسیم کی۔ مصحفیؔ نے لکھا ہے کہ "ہمراہ شیخ محمد بخش کہ واجد تخلص دارد، شیرینی تقسیم کردہ بود و بتقریب شاگردیِ فقیر در آمدہ بود" [۲۰] شاگرد استاد کا دل سے احترام کرتے اور برسوں خدمت کرکے فنِ شاعری کو حاصل کرتے تھے:

اے مصحفیؔ استاد وہی ہووے گا آخر　　　جو میری طرح عزت استاد کرے گا

(مصحفیؔ، ششم)

جرأتؔ کے شاگردوں کی تعداد بھی کثیر تھی۔ انھوں نے ہفتے میں دو دن شاگردوں کے کلام کی اصلاح کے لیے مقرر کر رکھے تھے۔ شاہ کمال نے لکھا ہے کہ "بروزِ اصلاح کہ در ہفتہ دو روز مقرر بود یعنی روز چہار شنبہ و یک شنبہ کہ ہمہ شاگرداں مجتمع شدہ، تصنیفات خود می خواندند و اصلاح ہر یک می شد" [۲۱] اس دور سے پہلے بھی استاد شاگرد کا رشتہ قائم تھا۔ جرأتؔ جعفر علی حسرتؔ کے شاگرد تھے۔ سوداؔ شاہ حاتمؔ کے شاگرد تھے۔ انشاؔ فاخر مکینؔ کے شاگرد تھے۔ اس دور میں یہ رشتہ ایک تہذیبی ادارے کی صورت اختیار کر گیا تھا اور شاگردوں کے سلسلے خاندانی شجرہ کی سی اہمیت اختیار کر گئے تھے۔ شاگرد اس بات پر فخر کرتا تھا کہ میں فلاں استاد کا شاگرد ہوں۔ مصحفیؔ کے سلسلے کے شاگرد تین چار پشتیں گزرنے کے بعد بھی اس بات پر فخر کرتے ہیں کہ ان کا سلسلۂ شاگردی مصحفیؔ سے ملتا ہے۔

(۱۵) اس دور میں "اردو" کا لفظ زبان کے معنی میں عام طور پر استعمال ہونے لگتا ہے۔ انشاؔ نے لفظ "اردو" کو "دریائے لطافت" (۱۲۲۲ھ/ ۱۸۰۷ء) میں عام طور پر زبان کے معنی میں ہی استعمال کیا ہے:

"اگرچہ نزد فصیحان ایں الفاظ را اعتبارے نیست و عوام اردو نیز مستعمل نمی کنند لیکن برائے مثال خامہ مرزا رفیع نوشتہ شد زبان اردو خیال نہ باید کرد" [۲۲]

مصحفیؔ نے بھی اپنے تذکروں میں لفظ "اردو" کو زبان کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ تذکرۂ ہندی میں لکھتے ہیں:

"چوں اصلش معمار است لہٰذا بنائے ریختہ بخوبی نہادہ و ادائے زبانِ اردو چنانچہ باید از زبان ندرت بیانش می شود" [۲۳]

"ریاض الفصحاء" (۱۲۳۶ھ) میں بھی عام طور پر اردو کا لفظ زبان کے معنی ہی میں استعمال کیا گیا ہے مثلاً

"بہ رہبری و بمشورۂ مرزا قتیلؔ کہ او ہم با وصف فارسی گوئی وقوعِ اردو دانی ریختہ داشت" [۲۴]

"در زبانِ اردوئے ریختہ قریب صد کس امیر زادہ و غریب زادہ بتحقیق شاگردیِ من آمدہ" [۲۵]

"وسہ کتاب در زبانِ اردوئے ریختہ شگرف آمیختہ از خامہ فکرش رونقِ سواد پذیرفتہ" [۲۶]

"آں رقعۂ مشوریدہ مضمون زبانِ اردو خواندہ شد" [۲۷]

مصحفی نے اپنے کلام میں بھی اردو بمعنی زبان بار بار استعمال کیا ہے:

آتا ہے یہ اب جی میں کہ اردو کی زباں سے اک فارسی مقطع میں پڑھوں دست و گریباں
ہے جو طرز اعلیٰ اردو کی اس زباں میں اپنی طرف ہم اس کو منسوب کر چکے ہیں
واقف نہیں زباں سے اردو کی جس پہ آہ کیا کیا عزیز کرتے ہیں اشعار کا گھمنڈ

مصحفی ''دیوانِ اول'' میں جو ۱۲۰۰ھ کے لگ بھگ مرتب ہوا، اردو کا لفظ زبان کے معنی میں استعمال کرتے ہیں لیکن ساتھ ساتھ اردو زبان کے لیے ''ہندوی'' کا لفظ بھی استعمال کرتے ہیں:

مصحفی فارسی کو طاق پہ رکھ اب ہے اشعار ہندوی کا رواج

اور لفظ ریختہ کو اردو غزل کے لیے استعمال کرتے ہیں:

البتہ مصحفی کو ہے ریختے میں دعویٰ یعنی کہ ہے زباں داں اُردو کی وہ زباں کا
اے مصحفی اک اور بھی لکھ ریختہ یعنی تو شاعر غرا ہے، تری فکر رسا ہے
کیا ریختہ کم ہے مصحفی کا بو آتی ہے اس میں فارسی کی

(۱۶) اس دور میں اردو عام و مقبول ہو کر فارسی کی جگہ لے لیتی ہے۔ فارسی کا رواج کم سے کم ہو جاتا ہے اور خاص و عام کی تخلیقی صلاحیتیں اردو زبان کے ذریعے ظاہر ہونے لگتی ہیں۔ معاشرتی سطح پر یہ ایک بڑا انقلاب تھا جس نے ہواؤں کا رخ بدل دیا۔ مصحفی نے اپنے تذکرے میں اس تبدیلی کے بارے، میں لکھا ہے کہ: ''چوں زبانِ فارسی از بے علمیِ صاحبانِ زمانہ رُو در نقاب اختفا دارد و طبیعت ہا بیشتر متوجۂ ریختہ انداز'' [۲۸] اردو زبان کے اسی رواج کے پیش نظر انشا اللہ خاں انشا نے اس عام زبان کی مدد سے، جو ان کے چاروں طرف بولی جارہی تھی، اردو زبان کی قواعد ''دریائے لطافت'' (۱۲۲۲ھ/ ۱۸۰۷ء) کے نام سے تالیف کی اور اس میں اردو زبان کے مخصوص مزاج کو بنیادی اہمیت دے کر اس بات پر زور دیا کہ وہ اصول جو عربی، فارسی میں مستعمل ہیں، ضروری نہیں ہے کہ وہ اردو زبان کے مزاج، اس کی صوتیات اور لسانی تقاضوں سے مناسبت رکھتے ہوں۔ اس سلسلے میں اردو زبان کا مزاج اہمیت رکھتا ہے۔

(۱۷) اس دور میں شاعری لازمۂ امارت تو تھی لیکن وہ اتنی اہمیت اختیار کر گئی تھی کہ ایک عام معاشرتی دلچسپی کا سبب بن گئی تھی۔ گھر گھر طرحی وغیر طرحی مشاعرے ہوتے جس میں چھوٹے بڑے، استاد شاگرد و شعرا شریک ہوتے اور مصرع طرح لیں کہہ کر لاتے۔ مصرعہ طرح عام طور پر سنگلاخ زمین میں ہوتا۔ کوئی غزل در غزل کہہ کر لاتا۔ اور کوئی نئے نئے قوافی کی داد پاتا۔ انشا نے نواب سعادت علی خاں کی محفلِ مشاعرہ جس میں مصرعۂ طرح تھا: ع ''ہوا پیدا یہ دُود دل سے کوہِ قاف کا جوڑا''۔ قاف، اوصاف، اعراف، انصاف۔ قافیہ ''کا جوڑا'' ردیف تھی، ایک ساتھ اٹھارہ غزلیں پڑھیں۔ مشاعرے شاگردوں کی تعلیم و تربیت کے لیے بھی اہمیت رکھتے تھے۔ معرکۂ انشا و مصحفی کے بعد جب مصحفی گوشہ گیر ہو گئے تو اپنے شاگرد شیخ محمد عیسیٰ تنہا کے کہنے پر شاگردوں کی مشق و تربیت کے لیے، محلہ روشن آرا میں محفلِ مشاعرہ منعقد کرنے کی اجازت دی [۲۹] جرأت اپنے بہت سے شاگردوں کے ساتھ مشاعرے میں شریک ہوتے تھے۔ طرحی مشاعروں میں شرکت سے شاگردوں میں فنِ شاعری کا شعور اور اعتماد پیدا ہوتا تھا اور خواص و عوام میں ذوقِ سخن نکھرتا تھا۔ اس دور سے پہلے اتنے مشاعروں کا ذکر تذکروں اور کتبِ تاریخ میں نہیں ملتا۔

(۱۸) اس دور میں انگریزی تہذیب کے اثرات معاشرے کے باطن میں اترنے لگتے ہیں اور انگریزی

اشیاء کے ساتھ متعدد انگریزی الفاظ بھی زبان و بیان کا حصہ بننے لگتے ہیں۔ اس دور کے ادب و شاعری کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اب یہ تہذیب فرنگیوں کی ایجادات سے حیرت زدہ ہے اور احساسِ کمتری کے ساتھ ایک خوف میں مبتلا ہے۔ اٹھارویں صدی میں ''فرنگی'' کا لفظ ایک علامت تھا لیکن اب وہ ایک حقیقت بن جاتا ہے۔ سعادت علی خاں حیرت سے کہتے ہیں کہ ''کلکتے میں انگریز لڑکیوں کے پڑھنے کے لیے ایک گھر ہے۔ وہاں معلّم سب کو ایک ساتھ تعلیم دیتا ہے......اور اتوار کے دن گرجا کی زیارت کے لیے انھیں اپنے ساتھ لے جاتا ہے.....انگریزی پلٹن کی طرح لڑکیاں چار چار کی صف بنا کر چلتی ہیں سب کی ایک پوشاک ہوتی ہے''[۳۰] انشا نے بغیر آگ کے صرف آتشیں شیشے کی مدد سے کوئلے دہکائے تو نواب سعادت علی خاں اور دوسرے حاضرین حیرت میں رہ گئے[۳۱] طبقۂ خواص میں چائے کا عام رواج تھا[۳۲] انگریزی دواؤں کا اور ڈاکٹر کا علاج بھی رواج پانے لگا تھا۔ نواب سعادت علی خاں نے انشا کو انگریزی مسہل دیا تو انھیں بہت فائدہ ہوا۔ نواب سے کہا: ''وہ انگریزی مسہل جو آپ نے عنایت فرمایا تھا خدا کے فضل سے اس سے بہت فائدہ ہوا۔ ارشا ہوا کہ تم پہلے قائل نہیں تھے۔ اب مان گئے''[۳۳] اس دور میں یہ تہذیب انگریزی تہذیب کی قائل ہونے لگتی ہے۔ نواب سعادت علی خاں نے نہ صرف انگریزی زبان سیکھی بلکہ انگریزی وضع کی کوٹھیاں بھی تعمیر کیں اور انھیں انگریزی سامانِ آرائش سے آراستہ کیا۔ مصحفی گھنٹے کو دیکھ کر حیرت میں رہ جاتے ہیں اور کہتے ہیں:

ساعتِ عیسویاں ہے کہ مرا دل جس میں ۔۔۔ خود بخود چوٹ لگی خود بخود آواز آئی

اس دور میں انگریزی تہذیب، اپنے اقتدار کے ساتھ، ہماری تہذیب پر غالب آنے اور اس کا رنگ بدلنے لگتی ہے۔ اسی کے زیر اثر اس دور کے شعرا کے کلام میں انگریزی الفاظ استعمال میں آنے لگتے ہیں:

پوڈر (Powder): ع کوئی شبنم سے چھڑک بالوں پہ اپنے پوڈر (انشا)

کوچ (Coach): ع کوچ پر ناز کے جب پانو رکھے گا بن ٹھن (انشا)

گیلاس (Glass): ع اپنا گیلاس شگوفے بھی کریں گے حاضر (انشا)

بوتل (Bottle): ع غنچہ و گل سبھی وھاں کھولیں گے بوتل کے دہن (انشا)

پلٹن (Platoon): ع لالہ لاوے گا سلامی کو بنا کر پلٹن (انشا)

صفِ مژگاں سے بچے اشک تو پہنچے دل کو ۔۔۔ چھوڑتا ہی نہیں پلٹن کا یہ پہرا پانی

(ثناء اللہ فراق)

الک ٹرسٹی (Electricity): ایک الک ٹرسٹی ایسی ہے بنائی جس کو (انشا)

ول بوگر (Well Buger):

کرچ لے کر آہ کی کہتا ہے یوں دل چرخ سے ۔۔۔ تم سے ول بوگر بڑا صاحب لڑائی مانگتا (انشا)

کونسل (Council): ع کام کرتے ہی نہیں ہرگز یہ بن کونسل کیے (مصحفی)

پنسل (Pencil): ع دستِ نقاش میں گر بید سی کانپے پنسل (مصحفی)

گلاس (Glass): ع آوے گلاس مے کا تو یاں پشت دست کھائے (مصحفی)

بسکٹ (Biscuit): ع رکھتا ہے مہ و خور سے جو پاس اپنے دو بسکٹ (مصحفی)

اس دور کے دانشوروں میں انگریزوں اور ان کی تہذیب کے بارے میں دو رویے ملتے ہیں۔ایک رویہ انگریزوں کی غلامی کو ذہنی طور پر تسلیم کرلیتا ہے۔یہ دربارِ سرکار کا رویہ ہے جس کے ترجمان و نمائندہ انشا ہیں:

ٹیپو سلطان کا قصہ وہ سنا ہووے گا ۔۔۔ کر کے کیا کام پھر ادھاں جو گیا تھا رجمن [۳۴]
لارڈ حکام نے ایسے ہی کیے اک دووار ۔۔۔ دفعتہ کانپ گیا جس کے سبب سب دکھن
قوم انگریز یہ ہیں ایسے کہ جن سے کانپے ۔۔۔ آوے گر فوج عفاریت سمیت آہرمن
دبدبہ ان کو خدا نے وہ دیا جن کے حضور ۔۔۔ چیز کیا ہے وہ بھکیین [۳۵] وہ کہاں کا راون
کمپنی نور کی جب تک کہ رہے یہ قائم ۔۔۔ بادشاہی رہے اس کی بھی بہ وجہ احسن

دوسرا رویہ یہ ہے کہ انگریزوں نے یہاں کی دولت لوٹ لی ہے۔سازشوں اور جوڑتوڑ سے ہندوستان کی طاقتوں کو زیر کرلیا ہے۔ٹیپو سلطان اس رویے والے دانشوروں کا ہیرو ہے۔مصحفی اس دور میں اسی رویے کے ترجمان ہیں:

ہندوستاں میں دولت و حشمت جو کچھ بھی تھی ۔۔۔ کافر فرنگیوں نے بہ تدبیر چھین لی
(مصحفی)

افسوس کہ لی چھین نصاریٰ کے سگوں نے ۔۔۔ یوں ہاتھ سے اس فرقۂ اسلام کی روٹی
(مصحفی)

توڑ جوڑ آوے ہے آیا خوب نصاریٰ کے تئیں ۔۔۔ فوج دشمن سے وہیں لیتے ہیں سردار کو توڑ
(مصحفی)

''مجمع الفوائد'' (قلمی۔غیر مطبوعہ) میں مصحفی اپنے اس رویے کو زیادہ وضاحت سے یوں بیان کرتے ہیں:

''اگر گلستان ہندوستان کہ بے باغباں از خس و خار نیز ہمت وجود تاجرانِ فرنگ کہ خدع ایں قوم از رویۂ روس زیادہ تر است،، پاک شود ازیں چہ بہتر۔اگر رگ و ریشۂ درختِ حرص و آز اینہا ازیں زمینِ ارم تزئین مستاصل و مستخرج گردد فہو المراد......ملکِ دکن را کہ زمینے ست وسیع بسامع مجامع علیا رسیدہ باشد کہ بعد از غروب آفتاب عمر ٹیپو شاہ کہ پیوستہ عرصہ بریں قوم سگ سیرت، سگ پرست نیک می دانست چہ بآں متصرف شدند و پایۂ تخت ہندوستان جنت نشان را کہ مقصود از معمورۂ جنت زیب دہلی است۔چہ بآسانی و لطایف الحیل آہستہ آہستہ قدم پیشتر گزاشتہ یقیناً در جوزۂ تسخیر در آوردند۔غرض کہ در حکمتِ عملی ایں قوم و متابعت امراء و وزراء ذوی الاقتدار شکے و ریبے یافتہ نمی شود'' [۳۶]

یہ دونوں رویے آج تک اسی طرح متوازی جاری ہیں اور تہذیبی سطح پر یہی دونوں رویے آج بھی ہمارے ادب کا حصہ ہیں۔

(۱۹) اس دور کی شاعری میں ''سراپا نگاری'' کا رجحان عام ہے۔یہ رجحان مثنویوں، واسوختوں، اور مستزاد میں بھی ملتا ہے اور اس دور کی غزلوں میں بھی۔جسم محبوب کا کوئی حصہ ایسا نہیں ہے جس کا اظہار اس دور کی شاعری میں طرح طرح سے نہ ہوا ہو۔یہ رجحان مصحفی، انشا، جرأت، رنگین اور اس دور کے سب چھوٹے بڑے شاعروں کے ہاں دلچسپی کا رنگ گھولتا ہے۔

یہی صورت قطعہ بند غزلوں کی ہے۔ بعض غزلوں میں دو دو قطعات آ جاتے ہیں بلکہ بعض غزلوں میں ان کی تعداد تین تک پہنچ جاتی ہے۔ جرأت کے ہاں ایسی غزلوں کی تعداد مصحفی سے زیادہ اور انشا کے ہاں بھی مصحفی سے زیادہ ہے۔ جرأت کی بعض غزلوں کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ وہ معاملاتِ حسن و عشق کا افسانہ سنا رہے ہیں۔ یہی صورت انشا کی بعض غزلوں میں ملتی ہے۔

اس دور کی غزل کا ایک اور رجحان منظر نگاری ہے۔ مصحفی و انشا کے کلام میں ایسے اشعار بار بار آتے ہیں جن میں قدرتی منظر کے جمال کو بیان کیا گیا ہے۔ بعض اشعار میں یہ مناظر خالص جمالیاتی پہلو ابھارتے ہیں اور بعض اشعار میں حسنِ محبوب کے اظہار کا وسیلہ بن جاتے ہیں۔ جنس کی لطافت ان منظروں کے اندر چھپی ہوتی ہے۔ منظر نگاری انشا کی غزل کی انفرادیت ہے۔ مصحفی کے ہاں منظر کا جمالیاتی پہلو موجود ہے لیکن ساتھ ساتھ وہ جسم محبوب کی لطافت کو منظر سے ملا کر روحِ منظر بنا دیتے ہیں جیسے یہ شعر دیکھیے:

اک بجلی کی کوند ہم نے دیکھی   اور لوگ کہے ہیں وہ بدن تھا

(۲۰) میر و سودا کے دور کی طرح اس دور میں بھی ''غزل'' مقبول ترین صنفِ سخن کی حیثیت سے باقی رہتی ہے۔ اس دور کے ہر شاعر کے مجموعۂ کلام کا بڑا حصّہ غزلیات پر مشتمل ہے لیکن مثنویات بھی بڑی تعداد میں لکھی گئی ہیں۔ ''کلیاتِ جرأت'' میں مثنویوں کی تعداد (۳۱) ہے، انشا کے ہاں (۱۱) اور مصحفی کے ہاں (۲۰) ہے۔ رنگین کے ہاں مثنویوں کی تعداد (۴۳) ہے۔ نواب محبت خاں محبت کی مثنوی ''اسرارِ محبت'' مرزا علی لطف کی مثنوی ''نیرنگ عشق'' میر شیر علی افسوس کی مثنوی ''بہارِ سخن'' میر محمد حسن تجلی کی مثنوی لیلیٰ مجنوں، عبرت و عشرت کی مثنوی پدماوت، ہوس کی مثنوی ''لیلیٰ مجنوں'' اور مثنوی ''گل و صنوبر'' وغیرہ وغیرہ بھی اسی دور میں لکھی گئیں۔ مثنوی کے موضوعات میں ایک تو وہ موضوعات ہیں جن میں موسم، بیماری، موذی کیڑے مکوڑے، ذاتی تجربے و واقعات موضوعِ سخن ہیں لیکن زیادہ تر مثنویوں میں کسی داستانِ عشق کو بیان کیا گیا ہے۔ اس دور میں مثنوی فسانہ گوئی اور شاعری دونوں کے تقاضوں کو بیک وقت آسودہ کرتی ہے۔ اردو کی کم و بیش عظیم مثنویاں آگے پیچھے اسی دور میں لکھی گئی ہیں۔

قصیدہ بھی اس دور کے جاگیردارانہ ذہن کی تہذیبی، معاشی و معاشرتی تقاضوں کو پورا کرنے کی وجہ سے مقبول و خاص صنفِ سخن کے درجے پر قائم رہتا ہے۔ انشا و مصحفی قصیدہ گوئی کے فن میں ممتاز ہیں۔ جرأت نے بھی قصیدے اور مدحیہ قطعات لکھے ہیں لیکن معلوم ہوتا ہے کہ قصیدہ ان کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا۔

''قطعہ نگاری'' بھی اس دور کی ایک مقبول صنف سخن ہے۔ قطعات اتنی بڑی تعداد میں شعرا کے دواوین میں ملتے ہیں کہ ۱۲۷۶ھ/ ۶۰۔۱۸۵۹ء میں عبدالغفور خاں نساخ نے قطعہ گو شعرا کا ایک تذکرہ ''قطعہ منتخب'' کے نام سے تالیف کیا[۳۷]۔

اردو ''تاریخ گوئی'' اس دور میں ایک عام و مقبول فن کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ کم و بیش ہر شاعر کے دیوان میں قطعاتِ تاریخ ملتے ہیں جن میں مصحفی، جرأت، انشا بھی شامل ہیں اور نئی نسل کے وہ شعرا بھی جن کی شہرت اس دور کے ذرا بعد درجۂ استادی تک پہنچتی ہے اور جن میں ناسخ و ذکی مراد آبادی بھی شامل ہیں۔

ایک اور صنفِ سخن، جو اس دور میں مقبول تر ہوتی ہے ''مرثیہ'' ہے۔ مرثیہ دکنی دور سے لے کر اٹھارویں صدی تک تواتر کے ساتھ ملتا ہے لیکن انیسویں صدی میں، حکمرانِ اودھ کے شیعی عقائد کی وجہ سے، اودھ میں بہت زیادہ

مقبول اس لیے ہوا کہ یہ صنفِ سخن اس معاشرے کی مذہبی ضرورت کو پوری کر رہی تھی ۔ سلام بھی ایک صنف سخن کی حیثیت سے اس دور میں بے حد پروان چڑھا مرثیے کی مسدس ہیئت بھی اس دور میں متعین ہو جاتی ہے۔ مصحفی، جرأت، انشا، میر مستحسن خلیق، میر مظفر حسین ضمیر وغیرہ نے پوری توجہ سے اس دور میں مرثیے وسلام لکھے اور اس روایت کو مضبوط بنیادیں فراہم کر کے انیس و دبیر کے لیے راستہ ہموار کر دیا۔ جنھوں نے مرثیے میں نئے موضوعات شامل کر کے اسے ایک سنجیدہ صنف سخن بنا دیا۔ اودھ کے شیعی عقائد کی بنیاد دو باتوں پر قائم ہے۔ ایک ''تولا'' جس سے منقبت و مرثیہ پروان چڑھا۔ منقبت میں حضرت علیؓ، اور ائمہ معصومین کی مدح لکھی جاتی ہے اور مرثیے میں واقعاتِ کربلا کو مدحیہ انداز میں موضوعِ سخن بنایا جاتا ہے۔ دوسرا ''تبرا'' ہے، جس سے ''ہرزیہ گوئی'' وجود میں آئی جس میں ابتذال، فاشی اور ہجو پر زور ہوتا ہے اور جس میں پہلے تین خلفائے راشدین کی عظمتوں کو ڈھانے اور ان کی ناز یبا مذمت کو ہجو یہ مبتذل انداز میں موضوع سخن بنایا جاتا ہے اور اس سے ''ثواب'' حاصل کیا جاتا ہے۔ ''ہرزیہ گوئی'' کی ابتدا و ترقی بھی اودھ میں ہوئی۔

تہذیبی فضا اور مزاج کے باعث ''واسوخت'' نے بھی اس دور میں بے حد مقبولیت حاصل کی بلکہ ایک طرح سے انیسویں صدی اس صنفِ سخن کے عروج کی صدی ہے۔ واسوخت کے بارے میں یہ بات ذہن نشین رہے کہ اس کی کوئی مخصوص ہیئت مقرر نہیں ہے بلکہ اس کا تعلق موضوع سے ہے۔ ہیئت کوئی سی ہو اگر اس میں موضوع وہ ہے جو ''واسوخت'' سے مخصوص ہے یعنی محبوب سے بے زاری اور اس بات کا اظہار کہ اگر تم ہم سے وفا نہیں کرتے تو ہم بھی کسی اور سے دل لگا لیں گے، تو وہ بھی واسوخت کے ذیل میں آئے گا۔ جرأت کے بعض فراقیہ مسدس، مصحفی کا مسدس بطرز نو اور دیوان چہارم کی بعض غزلیں، انشا کے بعض اشعار اور مرزا قاسم علی رقت لکھنوی کا واسوخت (مسدس) اس دور میں موضوع واسوخت کو مقبول بناتا ہے۔ مثنوی کی طرح اردو کے منفرد واسوخت لکھنؤ میں لکھے گئے اور یہ اثرات لکھنؤ ہی سے دلّی اور ہندوستان کے دوسرے علاقوں تک پہنچے۔ معشوق چونکہ لکھنؤ کے رنگِ تہذیب میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے اس لیے ''معاملہ بندی'' نے روحِ شاعری کا درجہ حاصل کر لیا۔ واسوخت بھی معاملہ بندی کا ایک جزو ہے اس لیے اس دور میں اس نے بھی قبولیت عام کا درجہ حاصل کر لیا۔ نئی نسل کے شعرا نے آگے چل کر اس صنفِ سخن کو آسمان تک پہنچا دیا۔ آتش، امانت لکھنوی، برق، بحر، سحر، فراق، رند، مرزا شوق، قلق، عیشی وغیرہ وہ شعرا ہیں جو اس صنف میں ناموری حاصل کرتے ہیں۔

اس دور میں ایک اور صنفِ سخن ''ریختی'' کے نام سے وجود میں آتی ہے جس کے موجد سعادت یار خاں رنگین ہیں۔ رنگین کی اس ایجاد کا اعتراف انشااللہ خاں انشا نے بھی کیا ہے۔ میر غفر غینی کہتے ہیں: ''سوا اس بچارے رنگین نے بھی اس طور پر قصّہ کہا ہے..... اور کلاہی پن جو بہت مزاج میں رنڈی بازی سے آ گیا ہے تو ریختے کے تئیں چھوڑ کر ایک ''ریختی'' ایجاد کی ہے......[۳۸] ''ریختی'' اس کلام کو کہتے ہیں جس میں گھریلو عورتوں کی شاذ لیکن عام طور پر بازاری عورتوں کی زبان میں ان کے جذبات و معاملات کا اظہار کیا گیا ہو۔ ہاشمی بیجاپوری نے بھی ''اپنی غزلوں میں عورتوں کے جذبات کو عورتوں کی زبان و محاورہ میں بیان کیا ہے اور یہ غزلیں اپنے مزاج کے اعتبار سے ریختی کی صنف سے قریب ہیں''[۳۹] لیکن ہاشمی کی غزلیات اور رنگین کی ریختی میں فرق یہ ہے کہ ہاشمی شوخ و چنچل نو جوان عورت کے جذبات کو اس کی زبان میں بے تکلفی سے ظاہر کرتے ہیں جب کہ رنگین بازاری عورتوں کے جذبات کا ان کے اپنے

مخصوص محاورہ وروزمرہ میں بیان کرتے ہیں۔ ہاشمی بارہ ماسے اور ہندی شاعری کی روایت کو، جس میں جذباتِ عشق کا اظہار عورت کی طرف سے کیا جاتا ہے، ملا کر ایک نئی صورت دیتے ہیں۔ ضروری نہیں ہے کہ ہاشمی کی یہ عورت کوئی بازاری عورت ہو۔ لیکن ''ریختی'' کی عورت پیشہ ور بازاری عورت ہے جو اپنے مخصوص الفاظ ومحاورہ میں اپنی بات مرد کی زبانی، ادا کرتی ہے۔ رنگین نے جو زبان استعمال کی ہے وہ، ٹھگوں کی زبان کی طرح، ایک طرح سے اصطلاحی زبان ہے جسے اس طبقے کی عورتیں خوب سمجھتی ہیں جب کہ ہاشمی وہی عام دکنی استعمال کرتے ہیں جو اس دور کی عورتیں بول رہی ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ کسی طوائف یا کسی عورت سے ریختی کا کوئی دیوان یادگار نہیں ہے۔ ریختی، کے ذریعے خود مرد اپنے جذبات وخواہشات کو بازاری عورتوں کی زبان میں، شوخی وبے باکی کے ساتھ، بیان کر رہا ہے۔ یہ صنف اس دور کے عیش پسند ولذت کوش معاشرے میں اس لیے مقبول ہوئی کہ یہ اہلِ محفل کے تخیل میں شوخ رنگ اور مزہ شامل کر دیتی ہے۔ رنگین کا دیوان انگیختہ ۱۲۱۲ھ کی تصنیف ہے اور اس کے بعد انشا نے بھی اپنا ایک الگ دیوان ''دیوانِ ریختہ'' کے نام سے مرتب کیا اور اس صنف کو مقبول بنایا۔ یہ صنف نہ صرف اس دور میں بلکہ آنے والے دور میں بھی جان صاحب وغیرہ کے ہاں قبولیتِ عام حاصل کرتی ہے۔

(۲)

آیئے اب مصحفی وانشا کے اس دور کی زبان کو بھی دیکھتے چلیں۔ اس دور میں لکھنؤ کی زبان ڈھل منجھ کر اور صاف ہو جاتی ہے اور میر وسودا کی زبان سے آگے بڑھ کر ایک تازہ اجلی صورت میں سامنے آ جاتی ہے۔ اب اردو ایک خود مختار زبان کی حیثیت میں، فارسی وعربی سے آزاد ہو کر اپنے قواعد اور اصولِ زبان پر زور دینے لگتی ہے۔ انشا نے لکھا کہ ''ہر وہ لفظ جو اردو میں مشہور ہو گیا عربی ہو یا فارسی ترکی ہو یا سریانی، پنجابی ہو یا پوربی، از روئے اصل غلط ہو یا صحیح وہ لفظ اردو کا لفظ ہے۔ اگر اصل کے موافق مستعمل ہے تو بھی صحیح ہے اور اگر خلافِ اصل مستعمل ہے تو بھی صحیح ہے۔ اس کی صحت وغلطی اردو کے استعمال پر موقوف ہے کیونکہ جو کچھ خلافِ اردو ہے، غلط ہے۔[۴۰] لسانی سطح پر اس دور میں یہ ایک ایسی بڑی انقلابی تبدیلی تھی جس نے اردو کی ترقی کے پر لگا دیے اور اس خود مختاری سے تیس چالیس سال کے عرصے میں ہی زبان نے ایک نیا چولا بدل لیا۔

اگر اس دور کی زبان کا ہم میر وسودا اور درد یا دہلی کے دوسرے شعرا کی زبان سے مقابلہ کریں تو زبان کی سطح پر لکھنؤ کی خدمات نمایاں ہو جاتی ہیں۔ وہ قدیم اثرات جو زبان میں چلے آتے تھے اور دلّی میں عام ومروّج تھے لکھنؤ میں وقت کی چھلنی میں چھن کر بہت کم ہو جاتے ہیں۔ جرأت زبان کو زیادہ احتیاط کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ وہ زبان کے ساتھ کوئی تجربہ نہیں کرتے اور وہ اس لیے بھی کہ وہ جس قسم کی شاعری کر رہے تھے خود اس میں کوئی نیا گہرا تجربہ نہیں تھا۔ انھیں تو مزے کے ساتھ وہ باتیں بیان کرنی تھیں جو عاشق ومعشوق کے معاملات میں عام طور پر پیش آتی ہیں۔ وہ نوعمری ہی سے فیض آباد آ گئے تھے اور اس لیے دہلی کی زبان کے صرف وہی الفاظ استعمال کرتے ہیں جو عام زبان کا حصہ تھے۔ اودھ میں اردو زبان ایک نئے ماحول میں پروان چڑھ رہی تھی اس لیے وقت کے ساتھ ساتھ وہی الفاظ زبان کا حصہ بنے جو اس نئے ماحول میں قابلِ قبول ہو سکتے تھے۔ انشا زبان کے ساتھ بہت آزادی برتتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ وہ تمسخر وظرافت سے معاشرے کو رام کر رہے ہیں اور ظرافت میں زبان کا تجربہ ایک فطری

امر ہے۔ ہر قابلِ ذکر ظرافت نگار نے زبان کے ساتھ، ہمیشہ آزادی برت کر، یہی عمل کیا ہے۔ پھر ظرافت و تمسخر کے لیے انشا کو ہر طبقے کی زبان استعمال کرنے کی ضرورت پڑتی ہے کبھی وہ آزادوں کی زبان استعمال کرتے ہیں۔ کبھی فقیروں کی، کبھی مارواڑیوں کی، کبھی پوربیوں کی اور کبھی طوائفوں کی۔ اسی لیے ان کے کلام میں متعدد ایسے الفاظ استعمال میں آجاتے ہیں جو عام نہیں ہیں لیکن اس طبقے کے ساتھ مخصوص ہیں۔ اس کے باوجود ان کی زبان صاف ستھری ہے اور مخصوص طبقاتی زبان کے الفاظ کو چھوڑ کر ان کی زبان جدید معیاری اردو ہے۔ انشا اردو زبان کے مزاج داں ہیں اسی لیے لفظ کو اس طور پر اپنے کلام میں ٹانکتے ہیں کہ وہ لفظ اپنی جگہ پر روشنی دینے لگتا ہے۔ اگر انشا و جرأت کی زبان کا میر، سودا، درد کی زبان سے مقابلہ کریں تو واضح طور پر یہ بات سامنے آتی ہے کہ دلّی کی زبان میں استعمال ہونے والے متعدد الفاظ اب مستعمل نہیں رہے لیکن مصحفی کے ہاں صورتِ حال قدرے مختلف ہے۔ وہ ایک طرف دہلی کی زبان کی پیروی کرتے ہیں اور دوسری طرف بہت سے ایسے الفاظ بھی ان کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں جو روہیل کھنڈ، امروہہ اور مغربی یوپی میں بولے جاتے ہیں۔ ان الفاظ کو بھی وہ اپنے کلام میں استعمال کرتے ہیں۔ ساتھ ہی انھوں نے لکھنؤ کے اثرات بھی قبول کیے ہیں جن کے زیر اثر اُن کی زبان بھی، جرأت و انشا کی طرح، صاف ہوگئی ہے لیکن بحیثیت مجموعی ان کے کلام میں، جرأت و انشا کے مقابلے میں، قدیم اثرات زیادہ ہیں۔ ان شعرا کی زبان کا حسب ضرورت مطالعہ تو ہم آئندہ ابواب میں کریں گے یہاں ہم صرف ان قدیم اثرات اور جدتوں کا ذکر کریں گے جو اس دور کے ممتاز شعرا کے کلام میں نظر آتی ہیں۔

انشا کے ہاں ''زور'' کا لفظ، جو آئندہ دور میں متروک ہوجاتا ہے بار بار استعمال میں آتا ہے مثلاً

ع کہ زور دھن، میں اب آتا ہے ناقۂ لیلا''

ع آتی ہے وہ زور باس ستھرے سے اس غلاف میں''

انشا مصدر ''کھدانا'' کو ''کھدوانا'' کے معنی میں استعمال کرتے ہیں مثلاً ع ''کس اچھے مصور سے کھداؤں صورتِ لیلیٰ۔ کلام میں زور پیدا کرنے کے لیے وہ ایسے الفاظ استعمال کر جاتے ہیں جو عوام کی زبان پر تو چڑھے ہوئے ہیں لیکن تعلیم یافتہ لوگ نہیں بولتے مگر یہ الفاظ اپنی ''عوامیت'' کے باوجود مزہ دیتے ہیں اور یہی انشا کا مقصدِ شاعری ہے مثلاً ع جو گھر سے گاذر پسروہ کپڑوں کو ناندے میں سوندھ ساندھ نکلا''۔ ع ستارے جتنے چھٹک رہے تھے سبھوں کو وہ روندراند نکلا۔ انشا کے ہاں بعض الفاظ کا استعمال اور دیکھیے:

مکھ پھاٹ (منہ پھٹ):	کہ کہنے والا ہوں مکھ پھاٹ میں تو سچ سچ کا
غیر ساتھ (غیر کے ساتھ):	بادہ نوشی شب کو کی تھی تو نے شاید غیر ساتھ
النیڈ نا (بجائے انڈیلنا):	ہو نہ وہ ماہرو تو جھٹ شیشہ سے النیڈ کر
جریمانے (بجائے جرمانے):	لیجیے اس کو بدل آپ جریمانے میں
ورجش (ورزش):	نہ میرے سامنے خم ٹھوک کر ورجش کیا کرے
چلون (بجائے چلمن):	میں نے تھے پھول کئی جانبِ چلون مارے

اسی طرح ''اُن نے'' بجائے ''اس نے''، ''تجھ بن'' بجائے ''تیرے بغیر''، ''ذرہ'' بجائے ''ذرا''، ''وا چھڑے''، بمعنی ''کیا خوب ہے'' اور جھگڑا وغیرہ۔

جرأت کے ہاں بھی سمرن۔ سمکھ، پریکھا، تس، نت، اچرج۔ واچھڑے۔ نپٹ وغیرہ الفاظ ملتے ہیں لیکن ان کا استعمال، پہلے کے شعرا کے مقابلے میں بہت کم ہوگیا ہے۔ ممکن ہے یہ اس کلام میں استعمال ہوئے ہوں جو جرأت کے بالکل ابتدائی دور میں کہا گیا تھا۔ اسی طرح ''کبھو'' انشا کے ہاں بھی ملتا ہے اور جرأت کے ہاں بھی لیکن ساتھ ساتھ ''کبھی'' کا استعمال بھی ملتا ہے بلکہ زیادہ ہے جب کہ میرؔ کے کلام میں دیوانِ اول سے ششم تک صرف ''کبھو'' ہی ملتا ہے۔ ''بھرنظر'' سوداؔ کے ہاں بھی استعمال ہوا ہے اور اسی طرح انشا، جرأت، مصحفی کے ہاں ملتا ہے: ع بھلا پھر بھر نظر کیوں کر رخ دلدار دیکھیں ہم'' (جرأت)۔ جرأت کے ہاں ''پرتوا'' (بجائے پرتو)۔ چپکی (بجائے چپ) چھڑکاب (بجائے چھڑکاؤ)۔ ڈرانی (بجائے ڈراونی) استعمال ہوئے ہیں۔

دورِ میر و سودا میں ''ٹھ'' کا استعمال بعض الفاظ میں عام تھا جیسے ''جھونٹھ'' (بجائے جھوٹ) یہی صورت انشا کے ہاں بھی ملتی ہے لیکن جرأت کے ہاں نسبتہً زیادہ ہے مثلاً تنٹر پچھیں (تنٹر پیں)۔ ہونٹھ (ہونٹ) ہنٹھ (ہٹ) وغیرہ۔

فارسی حرف کا استعمال دورِ آبروہی میں مذموم سمجھا جاتا تھا شاہ حاتمؔ نے اپنے کلام میں اسے خال خال استعمال کیا۔ لیکن سوداؔ کے ہاں، جیسا کہ ہم جلد دوم میں لکھ آئے ہیں، یہ استعمال عام ہے۔ یہی اثرات ہمیں انشا کے ہاں ملتے ہیں لیکن جرأت کے ہاں زیادہ ہیں مثلاً ''بہ'' کا استعمال: ع کاٹئے بس وہ سرِ شمع بہ گل گیر لگا (جرأت) ع کھا کر پچھاڑ میں بہ درِ گلستاں گرا (جرأت)۔ اسی طرح ''از'' کا استعمال: ع مجنوں پہ بغیر از کہے لیلیٰ کا ارادہ (جرأت)

علامتِ فاعلی ''نے'' کا استعمال اس دور میں اب عام ہے۔ جرأت وانشا نے ''نے'' کو کم کم محذوف کیا ہے جب کہ کلامِ مصحفی میں ''نے'' محذوف کی مثالیں کثرت سے ملتی ہیں جیسے: جس کے آگے میں کہا عشق کا اپنے قصہ (مصحفی، دیوان دوم)

ہندوی لفظوں کو وعطف سے جوڑنے اور اضافت کے ساتھ ملانے کا اس دور میں عام رواج ہے جس کی مثالیں انشا، جرأت، مصحفی، رنگین اور اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں عام ہیں۔ میں نے خود اس جلد میں اس استعمال کو پوری طرح اختیار کرلیا ہے۔ وعطف کی مثال جو اس دور کے شعرا کے ہاں ملتی ہے ع آپس میں ان کے تو بہت اخلاص و پیار ہے (جرأت)۔
ع اس آنے وجانے میں کیا ناز نکلتا ہے (مصحفی، دیوان اول) ع بہ قول وزمزمہ وتوڑی و بھاس نہ ہو (مصحفی چہارم)،
ع لیکن بحسنِ ملیح وکبھی برنگِ صبیح (انشا) اسی طرح اضافت کی یہ صورت بھی ملتی ہے: ع ڈال کر بسزے سے ٹانگوں میں ازارِ ساٹھن (انشا): ع نہ کہ دل لیجیے اور گالی بے جا دیجیے (مصحفی چہارم): ع پھر پھر کے سر تصدقِ جاناں ہوں شکلِ چتر (جرأت)

اس دور میں بہت سے الفاظ دو شکلوں میں بیک وقت استعمال ہو رہے ہیں اور آئندہ دور میں ان کی معیاری صورت مقرر ہوجاتی ہے اور قدیم صورت متروک ہوجاتی ہے مثلاً کیدھر بھی استعمال ہو رہا ہے، کدھر بھی، جیدھر بھی استعمال ہو رہا ہے اور جدھر بھی۔ ایدھر بھی اِدھر بھی۔ پھیر بھی، پھر بھی۔ پتھر بھی اور پتھر بھی۔ متروک شکلوں کا استعمال انشا و جرأت اور رنگین کے مقابلے میں، مصحفی کے ہاں زیادہ ہے۔

"فعل" میں مصحفی کے ہاں "رہے ہے" (بجائے رہتا ہے)، "ہوہے" (بجائے ہوتا ہے)، "دیکھے تھا" (دیکھتا تھا)، "پھرے تھا" (پھرتا تھا)، "ہے گا" (بجائے ہے) کا استعمال ملتا ہے۔ جرأت وانشا کے ہاں بھی یہ استعمال ملتا ہے لیکن مصحفی کے مقابلے میں کم ہے۔ آئندہ دور میں ان کا معیارِ استعمال مقرر ہو جاتا ہے۔

ضمائر میں "تم کو" تمھارے، "مجھ کو" میرے کے معنی میں بھی استعمال کرتے تھے مثلاً: ع کیوں کہ تم پاس سے ہم جائیں بھلا اور کہیں (جرأت)، اسی طرح ہم کو ہمارے کے لیے مثلاً: ع سودا کیا نہ تو نے ہم ساتھ دوستی کا (مصحفی دوم)، جرأت اُسے بمعنی اُس سے استعمال کرتے ہیں: ع کیا بات اُسے پھر کسی انسان نے لگائی (جرأت)

مصحفی کے ہاں وے (وہ کی جمع کے طور پر) کا استعمال دیوانِ چہارم تک ملتا ہے: ع وے جو لوٹیں ہیں بہارِ چمن آزادی (مصحفی، اول)۔ یہ استعمال میر و سودا کے ہاں بھی ملتا ہے لیکن جرأت وانشا کے ہاں نہیں ہے۔ لکھنؤ میں "وے" کا استعمال نظر نہیں آتا۔

اس دور میں فعل کے استعمال کی ایک صورت انشا، جرأت، مصحفی، رنگین کے ہاں تواتر کے ساتھ ملتی ہے کہ مرکب فعل جمع کے دونوں اجزا بھی جمع استعمال کیے جاتے ہیں جیسے مصحفی کے ہاں: ع گل پھاڑیں ہیں گریباں نوچے ہے بال سنبل۔ جرأت کے ہاں: ع سوجھیں ہیں ہمیں، دیکھ کے مضمون بہت سے۔ انشا کے ہاں: ع کب مخاطب کریں ہیں عام کو ہم۔ سلیمان شکوہ کے ہاں: ع سات سات آئیں ہیں دامن کو اٹھائے تیرے۔

جمع بنانے کی ساری جدید صورتیں ملتی ہیں لیکن ساتھ ساتھ بعض قدیم صورتیں بھی نظر آتی ہیں مثلاً "کالی" کی جمع "کالیاں": ع عارض پہ ترے زلفیں یہ کالی کالیاں ہیں (مصحفی چہارم): ع کاٹتے ہیں رو ہی رو، ساون کی راتیں کالیاں (جرأت): ع یہ گھٹائیں چھائیں جو کالیاں، جو ہری بھری ہوئیں ڈالیاں (انشا) اسی طرح ایسی مثالیں بھی ملتی ہیں کہ عربی و فارسی الفاظ کی جمع الجمع کی بھی اردو جمع بنا لیتے ہیں جیسے:

لاکھوں حرکاتیں ہیں اس قامتِ دل جو میں (مصحفی چہارم)

شغل بہلانے کو دل کے میرے اشعاروں کا ہے (جرأت)

اس دور میں مذکر و مونث میں بھی اختلاف نظر آتا ہے مثلاً لفظ "جان" کو کوئی مذکر باندھتا ہے اور کوئی مونث۔ "جان" قدیم زمانے سے مذکر استعمال ہوتا رہا ہے بعد کے دور میں اس کی دونوں صورتیں ملتی ہیں۔ مصحفی کے ہاں یہ عام طور پر مذکر آیا ہے لیکن ایک آدھ جگہ یہ مونث بھی باندھا گیا ہے جیسے:

جان (مونث) ع تیرے ہاتھوں سے آ رہی ہے جان (مصحفی)

جان (مذکر) ع بک بک کے دوستوں نے اپنا تو جان مارا (مصحفی)

جرأت کے ہاں بھی "جان" مذکر آیا ہے: ع تڑپھے جوں خشکی میں مچھلی اس طرح عاشق کا جاں۔ (جرأت)

سلیمان شکوہ کے ہاں: ع خمِ زلف اس کی نے یہاں جان ہی مارا اپنا (سلیمان شکوہ)

ثناءاللہ فراق کے ہاں: ع اپنے تئیں میں جان فراموش کر دیا (فراق، ثناءاللہ)

ولی اللہ محب کے ہاں: ع جہاں میں کون ہے اپنا نہ جان اپنا نہ تن اپنا (محبؔ، ولی اللہ)

جرأت نے "مرگ" کو بھی مذکر باندھا ہے اور "سوچ" کو بھی!

ع: جا اے مرگ تو اس غم سے چھڑائے گا تو پھر ہم (جرأت)

ع: رہ رہ کے اس کے جانے سے آتا بھی ہے سوچ (جرأت)

مصحفی نے تیر، مداوا، شباب کو بھی مونث باندھا ہے:

ع پیکاں نہ نکالا جوئی تیر نکالی

ع عیسیٰ نے جس کی کی ہے مداوا نہیں موا

ع پیری ہوئی شباب گئی کب کی ان دنوں

انشا نے ''رسم'' اور ''کمر'' کو مذکر باندھا ہے:

ع صیاد یہ تو رسم نیا ہے کہ یعنی آپ

ع نکہت آوے گی نکل، کھول کلی کا کمر

آنے والے دورِ تاریخ میں نہ صرف مذکر مونث کے معیار مقرر ہو جاتے ہیں بلکہ بحیثیت مجموعی زبان کے دوسرے مسائل بھی طے ہو جاتے ہیں اور زبان کا وہ روپ سامنے آ جاتا ہے جس کا ایک عروج آگے چل کر انیس کی شاعری میں نکھرتا ہے۔

انیسویں صدی کے اوائل میں جو ادیب و شاعر ادب کے افق پر ستارۂ شام بن کر ابھرے ان میں کم و بیش وہ لوگ تھے جو اٹھارویں صدی میں پیدا ہوئے تھے اور جن میں جرأت، انشا، مصحفی اور رنگین ممتاز و نمایاں ہوئے۔ اگلے ابواب میں ہم الگ الگ ان چاروں شعرا کا تفصیلی مطالعہ کریں گے تاکہ پوری صورتِ حال، اپنے پس منظر کے ساتھ، واضح ہو جائے۔

حواشی:

[۱] دریائے لطافت، انشاء اللہ خاں انشا، ترجمہ پنڈت کیفی، ص ۶۴۔۶۵، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۵ء

[۲] ایضاً ص ۳،

[۳] دریائے لطافت (فارسی)، انشا، ص ۲۷ (انجمن ترقی اردو الناظر پریس لکھنؤ ۱۹۱۶ء (اردو ترجمہ دیکھئے حواشی ب)

[۴] خوش معرکۂ زیبا (جلد اول) سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۱۴۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۵] مجموعۂ نغز (جلد اول)، حکیم قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۱۵۶، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء

[۶] تاریخ اودھ، نجم الغنی خاں، جلد سوم، ص ۲، نولکشور پریس لکھنؤ ۱۹۱۹ء

[۷] تاریخ اودھ، جلد چہارم، نجم الغنی خاں، ص ۱۵۸، نولکشور پریس ۱۹۱۹ء

[۸] ایضاً، ص ۱۵۹

[۹] ایضاً، ص ۱۷۱

[۱۰] ایضاً، ص ۱۶۹۔

[۱۱] ایضاً، ص ۱۶۹۔۱۷۰

[۱۲] ایضاً، ص ۳۹۲، ۳۹۴

[۱۳] ایضاً، ص ۳۹۴

[۱۴] ایضاً، ص ۳۹۵

[۱۵] ایضاً، ص ۳۹۶۔۳۹۷

[۱۵/الف]۔ گل رعنا، سید عبدالحی، ص ۱۵۷، (طبع چہارم، ۱۳۷۰ھ) مطبع معارف اعظم گڑھ۔

[۱۶] ریاض الفصحاء، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۲۵۰، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۴ء

[۱۷] تذکرۂ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۲۲۹ و ص ۲۴۴، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۳ء

[۱۸] ریاض الفصحاء، غلام ہمدانی، محولہ بالا، ص ۳۳۷

[۱۹] ایضاً ص ۱۳۲

[۲۰] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۱۸۰۔

[۲۱] مجمع الانتخاب، شاہ کمال، دیباچہ ص ۵۴، تین تذکرے، مرتبہ نثار احمد فاروقی، مکتبۂ برہان، دلی ۱۹۶۸ء

[۲۲] دریائے لطافت (فارسی)، انشاء اللہ خاں انشا، ص ۷، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۱۶ء

[۲۳] تذکرہ ہندی، محولہ بالا، ص ۲۵۵

[۲۴] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۲۶۰

[۲۵] ایضاً، ص ۲۸۷

[۲۶] ایضاً، ص ۳۱۶

[۲۷] ایضاً، ص ۲۵۰

[۲۸] ایضاً، ص ۲۸۸

[۲۹] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۲

[۳۰] انشا کاتر کی روزنامچہ، ترجمہ ڈاکٹر سید نعیم الدین، ص ۳۵، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی ۱۹۸۰ء

[۳۱] ایضاً، ص ۴۱۔۴۲

[۳۲] ایضاً، ص ۳۷

[۳۳] ایضاً، ص ۲۴

[۳۴] رجمن، یعنی Regiment

[۳۵] بھیکین = مہابھارت کا مشہور پہلوان

[۳۶] مجمع الفوائد، مصحفی (قلمی، غیر مطبوعہ)، ص ۳۴۰، مملوکہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری۔ لاہور۔ (اردو ترجمہ دیکھیے حواشی ب)

[۳۷] قطعہ منتخب، عبدالغفور خان نساخ، مرتبہ انصار اللہ نظر، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۴ء

[۳۸] دریائے لطافت (فارسی) محولہ بالا، ص ۵۲

[۳۹] تاریخِ ادب اردو (جلد اول)، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۳۶۴، مجلس ترقی ادب، لاہور، (طبع چہارم) ۱۹۹۵ء

[۴۰] دریائے لطافت، محولہ بالا، ص ۴، الناظر پریس لکھنؤ ۱۹۱۶

حواشی (ب)

فارسی اقتباسات کا اردو ترجمہ

بحوالہ حواشی ۳ :

''اسی طرح لکھنؤ کو، جسے اب پورب کی جان کے بجائے شاہجہاں آباد کی جان کہتے ہیں، اگر شاہجہاں آباد سے بہتر کہیں تو زیبا ہے کیوں یہ ترجیح جسم پر جان کی طرح کی ہے اور اس قبیل کی ہے جیسے مور کے مقابلے میں اس کی دم کی بڑائی''۔

بحوالہ حواشی ۳۶ :

''اگر گلستانِ ہندوستان، جو بغیر باغبان کے ہے، اس کوڑے کرکٹ سے بھی پاک ہو جائے تو اس سے بہتر کیا ہو سکتا ہے (اور) اگر ان لوگوں (تاجرانِ فرنگ یعنی انگریز) کے حرص ولالچ کے درخت کی بیخ و بن اس جنت نشاں سرزمین سے اکھاڑ پھینکی جائے تو مراد پوری ہو جائے...... اور یہ حقیقت طبقۂ بالا کے گوشِ ہوش تک بھی پہنچ چکی ہوگی کہ ملکِ دکن ایک وسیع وعریض سرزمین ہے، ٹیپو شاہ کی عمر کے آفتاب کے غروب ہو جانے پر، کس آسانی سے ہتھیا لیا جب کہ وہ خود (ٹیپو شاہ) اس سگ فطرت وسگ پرست قوم کے لیے ہمیشہ گمانِ خیر رکھتا تھا اور ہندوستان جنت نشان کے پایۂ تخت پر، جس سے مراد شہر فردوس نشاں دہلی ہے، کس سہولت اور حیلے بہانوں سے آہستہ آہستہ ایک ایک قدم بڑھا کر قبضہ کر لیا۔ غرض کہ اس قوم (انگریز) کی حکمت عملی اور بااقتدار وزراء وامرا کی تابع داری کے بارے میں کوئی شک وشبہ نہیں پایا جاتا''

دوسرا باب

قلندر بخش جرأت

جعفر علی حسرت (۱۲۰۶ھ/۹۲۔۱۷۹۱) نے جس رنگِ سخن کو لکھنؤ و فیض آباد کی تہذیبی فضا کے ساتھ مل کر نکھارا تھا، جرأت نے اس رنگِ سخن کے سارے امکانات کو تصرف میں لا کر اپنی انفرادیت کی مہر ثبت کر دی اور خود اس رنگِ سخن کے نمائندہ بن گئے۔ اسی لیے آج ہم جعفر علی حسرت کو بھول جاتے ہیں، جن کا مطالعہ ہم جلد دوم میں کر آئے ہیں[۱] اور قلندر بخش جرأت ہمیں یاد رہ جاتے ہیں۔

شیخ قلندر بخش جرأت (۱۱۶۲ھ۔۱۲۲۴ھ/۴۹-۱۷۴۹۔۱۸۰۹ء) جن کا نام یحییٰ امان، عرفیت قلندر بخش اور تخلص جرأت تھا، دہلی کے رہنے والے تھے۔ اکثر تذکروں میں جرأت کا نام قلندر بخش بتایا گیا ہے جو اس لیے درست نہیں ہے کہ خود جرأت نے اپنے ایک شعر میں اپنا نام یحییٰ امان بتایا ہے:

جرأت کہے تھا کل وہ کسی سے یہ الاماں ۔۔۔ جیتا رکھوں نہ مجھ کو جو یحییٰ اماں ملے

جرأت کے شاگرد شاہ حسین حقیقت نے بھی اپنی مثنوی "ہشت گلزار" میں یحییٰ امان ہی نام بتایا ہے:

ایسا آوازہ کس کا تھا، سمجھا ۔۔۔ یعنی یحییٰ امان جرأت کا
عرف میں نام تھا قلندر بخش ۔۔۔ دُرِ معنی سے تھا وہ گوہر بخش [۲]

اس معاشرے کے لیے یحییٰ امان کوئی اجنبی نام نہیں تھا۔ خود نواب آصف الدولہ (م ۱۲۱۲ھ/۱۷۹۷ء) کا نام بھی مرزا یحییٰ اور عرفیت مرزا امانی تھی۔

جرأت کے والد کا نام حافظ امان تھا[۳]۔ حافظ امان کے والد رائے مان ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ء میں نادر شاہ کے حکم سے قتل کر دیے گئے تھے[۴] رائے مان کے والد شادمان رضا بہادر رستمِ ہند تھے جنھوں نے ۱۱۲۶ھ/۱۷۱۴ء میں دہلی میں وفات پائی[۵] قلندر بخش جرأت کا خاندان دہلی کا قدیم و معزز خاندان تھا جن کے بزرگ "دربانی حضور والا" کے عہدے پر مامور تھے[۶] چاندنی چوک کے پاس کوچہ رائے مان مشہور تھا[۷]

جرأت کا سالِ ولادت بھی متعین نہیں ہے لیکن شواہد سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ۱۱۶۲ھ میں پیدا ہوئے۔ تذکرہ طبقاتِ سخن میں، جس کا سال تصنیف ۱۲۲۲ھ ہے، جرأت کی عمر ساٹھ سال بتائی ہے۔[۸] گویا ۱۲۲۲ھ میں سے ۶۰ گھٹا دیے جائیں تو سالِ ولادت ۱۱۶۲ھ برآمد ہوتا ہے جس کی مزید تصدیق مصحفی کے قطعہ تاریخ وفات کے اس مصرع سے بھی ہوتی ہے: ۔۔۔ از قلندر بخش شصت و دو فگن

اس مصرع سے معلوم ہوا کہ وفات کے وقت جرأت کی عمر ۶۲ سال تھی۔ قلندر بخش کے اعداد ۱۲۸۶ھ میں سے ۶۲ نکالنے سے جرأت کا سالِ وفات ۱۲۲۴ھ برآمد ہوتا ہے۔ اس طرح اگر ۱۲۲۴ھ میں سے ۶۲ نکال دیے جائیں تو سالِ ولادت ۱۱۶۲ھ برآمد ہوتا ہے یہ وہی سال ہے جو "طبقاتِ سخن" سے نکلتا ہے۔ ان شواہد کی روشنی میں جرأت کا سالِ ولادت

۱۱۶۲ھ متعین کیا جاسکتا ہے۔

جرأت ابھی نوعمر ہی تھے کہ امراء کی خانہ جنگیوں، مرہٹوں کی یورش، جاٹ گردی اور احمد شاہ ابدالی کے پے درپے حملوں سے دلّی ایسی اجڑی کہ اہل دہلی کے لیے وہاں رہنا اور زندگی بسر کرنا دشوار ہوگیا۔ ۱۱۷۰ھ/ ۱۷۵۷ء میں ابدالی نے دو ماہ میں دلّی کو دوبار لوٹا اور دہلی والے ایک بار پھر ترکِ وطن پر مجبور ہوگئے۔ اس وقت فیض آباد حکومتِ اودھ کا مرکز اور امن وامان کا ایک شاداب جزیرہ تھا جہاں دہلی کے معززین شہر اور اہل علم وفن ہجرت کررہے تھے۔ ابدالی کے ان حملوں کے بعد جرأت کے والد حافظ امان بھی اپنے خاندان کے ساتھ ہجرت کرکے فیض آباد آگئے۔ جرأت نے اپنی مثنوی ''خواجہ حسن وبخشی طوائف'' میں لکھا ہے:

ہوا تھا شہرِ دہلی جب سے غارت — تھی اپنی اس جگہ میں استقامت
فلک نے کر جہاں آباد برباد — کیا تھا خوب فیض آباد آباد
تو جو تھے ساکنانِ شہر دہلی — سکونت ان کی فیض آباد میں تھی[۹]

اس وقت جرأت کی عمر تقریباً بارہ سال تھی جس کی تصدیق مبتلا میرٹھی کے تذکرے طبقاتِ سخن کے اس جملے سے بھی ہوتی ہے کہ ''بعمر دوازدہ سالگی در لکھنؤ رسیدہ۔''[۱۰] یہیں جرأت کی نشوونما اور تعلیم وتربیت ہوئی۔[۱۱] لیکن کم عمری کے باوجود یادِ وطن کے نقوش تازہ رہے:

اب ہم ہیں اور شام غریبی کی دید ہے — مدت سے وہ نظارۂ صبح وطن گیا

شعروشاعری ہند مسلم تہذیب کے مزاج کا حصہ ہے۔ فیض آباد ولکھنؤ میں بھی اس وقت شعروشاعری کا چرچا عام تھا اور ادبی منظر پر اہلِ دہلی چھائے ہوئے تھے۔ جرأت شاعری کا فطری رجحان لے کر پیدا ہوئے تھے اور شاعری کی دنیا میں کچھ کردکھانا چاہتے تھے۔ میر حسن نے جن کے تذکرۂ شعرائے اردو کا پہلا نسخہ ۱۱۸۸ھ میں مکمل ہوا، لکھا ہے کہ ''ذوقِ شعر بہ مرتبہ دارد کہ ساعتے بے فدایش نمی ماند''[۱۲] اور ۱۱۹۲ھ کے نسخے میں لکھا ہے کہ ''شوقِ شعر از حد زیادہ دارد..... دیوانۂ فنِ شعر ست کہ گاہے بےفکر نمی ماند[۱۳]

چھٹے اب شعر کہنا کیوں کہ ہم سے آہ اے جرأت
مثل ہے دل میں عاشق کے سدا ناسور رہتے ہیں

۱۱۸۸ھ میں جب میر حسن کے تذکرے کا پہلا نقش تیار ہوا، جرأت کی عمر ۲۶ سال تھی اور وہ اس وقت تک، جیسا کہ میر حسن نے لکھا ہے، اپنے معاصرین میں ممتاز ہوچکے تھے[۱۴] اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ جرأت کی شاعری کا آغاز پندرہ سولہ سال کی عمر میں ۱۱۷۸ھ/ ۶۵-۱۷۶۴ء کے لگ بھگ ہوگیا تھا۔ ۱۱۷۹ھ/ ۶-۱۷۶۵ء میں شجاع الدولہ اپنا دارالحکومت لکھنؤ سے فیض آباد لے آئے۔ جعفر علی حسرت بھی ۱۱۸۰ھ/ ۷-۱۷۶۶ء کے لگ بھگ فیض آباد آگئے اور شجاع الدولہ کی خدمت میں قصیدہ پیش کیا جو ان کے کلیات میں موجود ہے۔ اس زمانے میں جعفر علی حسرت اپنی فنی وعلمی قابلیت اور شاعرانہ صلاحیت اور اپنے رنگِ سخن کے باعث اتنے مقبول ہوچکے تھے کہ نئے شاعر ان کی شاگردی پر فخر کرتے تھے۔ اسی زمانے میں فیض آباد ہی میں جرأت نے جعفر علی حسرت کی شاگردی اختیار کی۔ شاگرد ہونے کا یہ واقعہ ۱۱۸۱ھ/ ۸-۱۷۶۷ء ہوسکتا ہے۔ اس وقت تک جرأت کو شعر کہتے ہوئے تین چار سال کا عرصہ ہوچکا تھا، اپنی غزلوں میں کئی جگہ انھوں نے حسرت کی استادی کا اعتراف کیا ہے:

ہے جو دیوانِ حسرت اے جرأت — اسی خرمن کا خوشہ چیں ہوں میں

کہے کیوں کر نہ حسرت کے سبب سے یہ غزل جرأت
کہ فنِ شعر میں دیکھی ہیں ایسے پیر کی آنکھیں
فقط حسرت کو اے جرأت ہمیں استاد نہیں کہتے
ہراک اہلِ سخن ان کے تئیں استاد جانے ہے

۱۱۸۸ھ/۵۔۱۷۷۴ء میں حافظ رحمت خاں کے بیٹے نواب محبت خان محبت حالتِ نظر بندی میں فیض آباد لائے گئے اور یہیں وہ بھی جعفر علی حسرت کے شاگرد ہو گئے۔ اسی زمانے میں حسرت کے توسط سے جرأت کی ملاقات نواب محبت خاں محبت سے ہوئی اور جرأت ان کے ملازم ہو گئے:

بس کہ گلچیں تھے سدا عشق کے ہم بستاں کے — ہوئے نوکر بھی تو نواب محبت خاں کے
کیوں نہ جرأت کو محبت سے محبت ہووے — انس وہ شے ہے کہ ہو جس سے یگانا اپنا

شجاع الدولہ کی وفات ۲۴ ذیقعدہ ۱۱۸۸ھ/ ۲۹ جنوری ۱۷۷۵ء کے تقریباً تین ہفتے بعد ۱۲ فروری ۱۷۷۵ء کو آصف الدولہ میدی گھاٹ اور اٹاوہ چلے گئے اور وہاں تقریباً پانچ ماہ گزار کر ۱۱۸۹ھ/ ۱۷۷۵ء میں لکھنؤ آ گئے۔ انھیں کے ساتھ یا کچھ عرصے بعد عمالِ سلطنت، متوسلین اور اہلِ فن بھی لکھنؤ منتقل ہونے لگے۔ نواب محبت خاں محبت بھی اٹاوہ ہوتے ہوئے لکھنؤ آ گئے۔ جعفر علی حسرت بھی لکھنؤ آ گئے۔ جرأت اور ان کے دوست خواجہ حسن بھی نواب محبت خاں کے ساتھ تھے۔ جرأت نے لکھا ہے کہ ع میں بھی ان کے ساتھ تھا ان کا نمک خوار۔ فیض آباد سے لکھنؤ آنے کا اظہار جرأت نے اپنی طویل مثنوی خواجہ حسن وطوائف بخشی میں کیا ہے:

یکا یک یوں ہوا کرنا خدا کا — کہ اس بستی کو گردوں نے اجاڑا
حسیں جو جو کہ تھے واں رشکِ مہتاب — اٹاوے کو گئے ہمراہِ نواب
یہ عاصی اپنے تھا نواب کے ساتھ — محبت کا یہ رشتہ جن کے ہے ہاتھ
زہے نواب نامی فخر صائب — وہ ہیں یعنی محبت خان صاحب

(کلیاتِ جرأت دوم، ص ۲۱)

لکھنؤ آ کر وہ نواب محبت خاں محبت کے متوسل رہے لیکن ۷۔۱۲۰۶ھ میں وہ سلیمان شکوہ سے بھی وابستہ ہو گئے۔ جرأت کے سرپرستوں میں نواب محبت خاں محبت (متوفی ۱۲۲۳ھ/ ۱۸۰۸ء) اور مرزا سلیمان شکوہ (متوفی ۲۹ ذیقعد ۱۲۵۴ھ/ ۲۴ فروری ۱۸۳۸ء) کے نام نمایاں ہیں۔ دونوں ان کا بہت خیال کرتے تھے۔ یکتا نے لکھا ہے کہ "صاحبِ عالم مرزا سلیمان شکوہ بہادر دام ظلہ او را بسیار عزیزمی داشت" [۱۵] قصائد و مدحیہ اشعار سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ نواب احمد علی خاں شمس الدولہ بہادر صولت جنگ کے بھی ملازم رہے [۱۶] محبت خاں محبت سے سلسلۂ ملازمت زیادہ تر رفاقت و دوستی کا تھا۔ کچھ مدد بھی ہو جاتی تھی۔ سلیمان شکوہ سے سلسلۂ ملازمت تاحیات چلتا رہا لیکن اس دربار سے بھی ان کی ضروریاتِ زندگی بمشکل پوری ہوتی تھیں۔ کبھی مہینوں تنخواہ نہ ملتی۔

جرأت اب بند ہے تنخواہ تو کہتے ہیں یہ ہم
کہ خدا دیوے نہ جب تک تو سلیماں کب دے

ایک منظوم مکتوب "بنام منشی مرزا سلیمان شکوہ سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ تنخواہ کے لیے بار بار منشی کے گھر کے چکر کاٹتے تھے اور وہ وعدہ کے باوجود گھر پر نہیں ملتا تھا۔ جرأت ساری عمر ایک ایسے قدردان کی تمنا کرتے رہے، جس سے ان کی ضروریات پوری ہو سکیں لیکن یہ تمنا دل کی دل میں رہی۔ غزل کے ایک قطعہ میں اس کا اظہار کیا ہے:

رشک آتا ہے جب کہے کوئی ۔۔۔ میں نے اک قدر دان پایا ہے
ہم نے تو آج تک نہ کوئی شفیق ۔۔۔ نے کوئی مہربان پایا ہے

جرأت کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ فارسی زبان و ادب، علم طب، عروض و قواعد اور فن شعر سے خوب واقف تھے۔ گاہے گاہے فارسی میں بھی شعر کہتے تھے[۱۷]۔ ان کی مثنویوں میں بھی فارسی اشعار آتے ہیں۔ متعدد رباعیاں بھی فارسی میں کہی ہیں "کلیات" میں حضرت علی کی منقبت میں کہا ہوا ترکیب بند بھی فارسی میں ہے[۱۸] علم و موسیقی سے بھی خوب واقف تھے اور ستار نوازی پر عبور رکھتے تھے[۱۹] علم نجوم سے بھی واقف تھے[۲۰] مرزا علی لطف نے لکھا ہے کہ "نجوم میں بھی اس شخص کو دخلِ تمام ہے، ایسا کہ ایک عالم لکھنؤ کا اس کا منتظرِ احکام ہے"[۲۱] قدرت اللہ شوق نے انھیں "قابل و نہایت اہل درد" لکھا ہے[۲۲] شاہ کمال نے انھیں "واقف ہر دقیقہ و پرفن، صاحب طبع، شاہ ملک سخن" لکھا ہے[۲۳] شاہ کمال، قائم چاندپوری کے شاگرد تھے۔ قائم جب لکھنؤ سے جانے لگے تو انھوں نے اپنے شاگرد شاہ کمال کو ہدایت کی کہ ان کے چلے جانے کے بعد جرأت کو اپنا کلام دکھایا کریں کہ "میاں قلندر بخش جرأت در سخن سنجاں و در معنی آفریناں عدیل ندارد"[۲۴] اسی قابلیت کی وجہ سے خود مصحفی نے اکبر علی اختر کو شاگردی کے لیے جرأت سے رجوع کرنے کے لیے کہا تھا[۲۵]

جرأت نابینا تھے لیکن قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ پیدائشی نابینا نہیں تھے۔ وہ شخص جو علم نجوم، ستار نوازی اور دوسرے علوم پر دسترس رکھتا ہو پیدائشی نابینا نہیں ہو سکتا۔

حضرت علی کی منقبت میں ایک شعر آتا ہے:

ہو چشم بھی مری روشن نہ دیکھوں روزِ سیاہ ۔۔۔ شہابہ حق محمد و آلہ الا مجاد

جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی بینائی روز بروز کمزور ہو رہی تھی اور انھیں بینائی کے چلے جانے کا خوف تھا۔ میر حسن نے انھیں "چیچک رو[۲۶] بتایا ہے۔ غالباً بچپن میں چیچک کی وجہ سے ان کی بینائی متاثر و کمزور ہو گئی تھی:

یہی رونا ہے گر منظور جرأت ۔۔۔ تو بینائی سے تو معذور ہو گا

اور پھر وقت کے ساتھ آہستہ آہستہ ان کی بینائی جاتی رہی۔ اب سوال یہ ہے کہ جرأت کب نابینا ہوئے؟

سب سے پہلے جس تذکرے میں جرأت کا ذکر آیا ہے وہ میر حسن کا تذکرہ شعرائے اردو ہے۔ یہ تذکرہ ۱۱۸۴ھ میں شروع ہوا اور اس کا پہلا مسودہ ۱۱۸۸ھ میں اور دوسرا نظر ثانی و اضافہ شدہ مبیضہ ۹۲-۱۱۹۱ھ میں مکمل ہوا۔ اس میں جرأت کے نابینا ہونے کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ تذکرہ "گلشن سخن" میں، جس کا سال تکمیل ۱۱۹۴ھ ہے، نابینا ہونے کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ تذکرہ "مسرت افزا" کا سال تکمیل ۱۱۹۵ھ ہے اس میں بھی جرأت کے نابینا ہونے کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ تذکرہ گلزارِ ابراہیم ۱۱۹۸ھ میں مکمل ہوا لیکن جرأت کے حالات ۱۱۹۷ھ میں لکھے گئے[۲۷] اس میں بھی جرأت کے نابینا ہونے کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ گویا ۱۱۹۷ھ تک وہ بینائی سے محروم نہیں ہوئے تھے مصحفی پہلے تذکرہ نویس ہیں جنھوں نے جرأت کے نابینا ہونے کی اطلاع ان الفاظ میں دی ہے: "حیف کہ چشمش در عین جوانی بہ یک نگاہ نابینا شدہ"[۲۸]

مصحفی کا تذکرہ ہندی ١٢٠١ھ اور ١٢٠٩ھ کے درمیان لکھا گیا۔ اس کے ایک معنی یہ ہوئے کہ جرأت ١١٩٧ھ کے بعد اور ١٢٠١ھ سے پہلے نابینا ہوئے لیکن اگر یہ معلوم ہو جائے کہ مصحفی نے جرأت کا حال اپنے تذکرے میں کب درج کیا تو اس سے نابینا ہونے کے سال کے تعین کرنے میں مدد مل سکتی ہے۔

شہزادہ سلیمان شکوہ رجب ١٢٠٥/ مارچ ١٧٩٠ء میں اودھ آئے۔ تین ماہ تک آصف الدولہ نے ان کی طرف کوئی توجہ نہیں دی اور اس کے بعد انگریزوں کے مشورے پر وظیفہ مقرر کر دیا۔ رجب قمری سال کا ساتواں مہینہ ہے۔ تین مہینے یعنی شعبان، رمضان، شوال آصف الدولہ نے توجہ نہیں دی۔ ذیقعد میں انگریزوں کے مشورہ پر ذالحجہ میں سلیمان شکوہ کا وظیفہ مقرر ہوا جو قمری سال کا آخری مہینہ ہے۔ وظیفے کے بعد سلیمان شکوہ نے دربار سجایا اور شعرا و اہلِ فن کو جمع کیا۔ پہلے انشااللہ خاں انشا ملازم ہوئے۔ یہ ١٢٠٦ھ ہو سکتا ہے۔ پھر انشا کے کہنے سے مصحفی ملازم ہوئے اور ان کے تین چار ماہ بعد جرأت ملازم ہوئے[٢٩] یہ بھی ١٢٠٦ھ ہوا۔ دہلی کے شہزادے اظفری ١٢٠٤ھ میں لکھنؤ گئے اور ١٢١١ھ تک وہاں رہے۔ وہ جرأت کو نوجوان نابینا شاعر لکھتے ہیں[٣٠] گویا مصحفی نے ٧-١٢٠٦ میں جرأت کے حالات قلم بند کیے۔ اس ساری بحث سے یہ نتیجہ نکلا کہ جرأت ١١٩٨ھ اور ١٢٠٦ھ کے درمیان نابینا ہوئے اور چونکہ مصحفی نے ''درعین جوانی'' کے الفاظ لکھے ہیں اس لیے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ١١٩٨ھ کے لگ بھگ ''بیک نگاہ'' وہ نابینا ہو گئے تھے۔ اس وقت ان کی عمر ٣٦ سال تھی اور اس عمر کو یقیناً عین جوانی ہی کہا جائے گا۔ بینائی کے جاتے رہنے کا ذکر طرح طرح سے اور بار بار جرأت کی شاعری میں آیا ہے جس کی تہ میں چھپا ہوا شدید احساسِ محرومی موجود ہے:

تمھارا یا علی مداح ہے، جرأت کی آنکھوں میں
بہ حق قرۃ العین نبی اب روشنائی ہو
دیکھ شوخی اس نے تصویر اپنی بھجوا دی اب آہ
غم میں جس پردہ نشیں کے ہم نے آنکھیں کھوئی ہیں
رونا آتا ہے ہمیں رونے پہ اپنے یارو
یاں تلک روئے کہ آنکھوں کو بھی رو بیٹھے ہم
دید کا طالب ہوں تو ہنس کر کہے جرأت وہ شوخ
خاک دیکھے گا تری آنکھ میں بینائی نہیں

جرأت کی ساری زندگی تنگ دستی میں گزری۔ وہ لکھنؤ میں ایک کچے گھر میں رہتے تھے جس کی تصدیق نواب محبت خان کے پوتے نواب چندا میاں کے بیان سے بھی ہوتی ہے کہ ''یہاں ایک کچا مکان تھا جس میں ایک چھپر پڑا ہوا تھا۔ میاں جرأت اسی میں رہتے تھے۔ ان کی ایک لڑکی بھی تھی۔ جب ان کا انتقال ہوا تو لڑکی نے اسی مکان میں باپ کو دفن کیا۔ اب نہ قبر ہے، نہ نشانِ قبر، نہ مکان ہے نہ چھپر۔ ایک افتادہ مکان ہے''[٣١] جرأت نے لکھنؤ میں ١٢٢٤ھ میں وفات پائی۔ شاہ حسین حقیقت کے ایک قطعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ کسی ''درد'' میں مبتلا تھے۔ حقیقت کا وہ قطعہ یہ ہے:

ہے درد میں مبتلا، دوا بخشو تم — صحتِ جرأت کو اب شہا بخشو تم
جس کے مدفن کی خاک ہے خاکِ شفا — صدقے سے اس کے اس کو اب شفا بخشو تم [٣٢]

عام طور پر جرأت کا سالِ وفات ۱۲۲۵ھ لکھا جا تا رہا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ کلیاتِ ناسخ میں جو قطعہ تاریخ وفات ملتا ہے اس سے ۱۲۲۵ھ برآمد ہوتے ہیں لیکن خود ناسخ کے ایک اور قطعہ سے سالِ وفات ۱۲۲۴ھ برآمد ہوتا ہے:

چو در حُبّ امیرالمومنین رفت — شدہ خلد بریں ماورائے جرأت
برائے سالِ تاریخ وفاتش — رقم زد کلک ''جرأت ہائے جرأت'' [۳۳]

۱۲۲۴ھ

مصحفی کے تینوں قطعات سے بھی ۱۲۲۴ھ برآمد ہوتے ہیں [۳۴] شاہ کمال کے اس مصرع ۔ ''گفت شاعرِ وہبی شیریں زباں'' سے بھی سالِ وفات ۱۲۲۴ھ برآمد ہوتا ہے ۔ جسونت سنگھ پروانہ کے اس مصرع ۔۔ کہو ''جنت نصیب جرأت ہے'' سے بھی ۱۲۲۴ھ نکلتے ہیں [۳۵] خیراتی لعل بے جگر، گنگا پرشاد رند اور نوازش لکھنوی کے قطعات سے بھی ۱۲۲۴ھ نکلتے ہیں ۔ منشی کریم الدین کے ''طبقات الشعرائے ہند'' میں بھی سالِ وفات ۱۲۲۴ھ دیا گیا ہے [۳۶] ان تمام شواہد کی روشنی میں جب کہ ہمیں یہ بھی معلوم ہے کہ ایک سال کا فرق جیسا کہ ناسخ کے ایک قطعہ میں ہے، تاریخ گوئی میں جائز ہے، جرأت کا سالِ وفات ۱۲۲۴ھ متعین ہو جاتا ہے ۔ اس یار باش اور مجلسی انسان کی عمر کا آخری حصہ محرومیِ بصارت اور بیماری کی وجہ سے تنہائی میں گزرا جس کا ذکر جرأت نے بعض اشعار میں کیا ہے:

جرأت اک گوشے میں اب تنہا پڑا مرتا ہوں میں — پوچھنے احوال کوئی مرد و زن آتا نہیں

جرأت کے چار اولادیں تھیں ۔ تین بیٹے اور ایک بیٹی ۔ ایک بیٹا احمد علی قوت شاعر تھا جس کا ذکر مصحفی نے ''مہذب الاخلاق، ذہن ذکا اور طبع رسا'' [۳۷] کے الفاظ میں کیا ہے اور خود جرأت نے اس کے ایک مصرع پر گرہ لگائی ہے:

جرأت غرض کہ مصرع قوت ہے حسبِ حال — رنگِ زمانہ نوع دگر آئے ہے نظر

دوسرا بیٹا تصدق علی شوکت تھا جس کا ذکر ناسخ نے اپنے تذکرے میں کیا ہے ۔ [۳۸] ایک اور بیٹا غلام عباس تھا جو ۱۲۰۱ھ میں پیدا ہوا اور ۱۲۰۴ھ میں وفات پائی ۔ ولادت و وفات کے قطعاتِ تاریخ کلیات میں موجود ہیں [۳۹] اکلوتی بیٹی قاسم علی مروت سے بیاہی گئی تھی [۴۰] جرأت کی والدہ کا انتقال ۱۲۰۹ھ میں ہوا ۔ قطعہ تاریخ وفات کلیات میں موجود ہے [۴۱] لیکن جرأت کی اہلیہ کے قطعہ تاریخ وفات نہ ہونے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی وفات جرأت کی وفات کے بعد ہوئی ۔

جرأت کی شاعری لکھنؤ میں ویسی ہی مقبول تھی جیسی ایک زمانے میں ان کے استاد جعفر علی حسرت کی شاعری مقبولِ عام تھی اور یہی وجہ ہے کہ حسرت کی طرح جرأت کے شاگردوں کی بھی خاصی بڑی تعداد تھی [۴۲]

اس مقبولیت کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ جرأت کا کلام اس وقت کی تہذیبی روح اور معاشرے کی پسند و خواہش کا ترجمان تھا ۔ دوسرے یہ کہ وہ فنِ شعر پر پوری دست گاہ رکھتے تھے اور ساتھ ہی اپنے شاگردوں کے کلام کو درست کرنے پر پوری توجہ دیتے تھے ۔ شاگردوں کے اصلاحِ کلام کے لیے اتوار اور بدھ کے دن مقرر تھے [۴۳] جرأت اپنے شاگردوں کے کلام پر کتنی محنت کرتے تھے اور خود شاگرد اس اصلاح سے کس درجہ مطمئن تھے اس کا اندازہ شاہ حسین حقیقت کے اس بیان سے ہوتا ہے جو انھوں نے اپنی مثنوی ''ہشت گلزار'' (۱۲۲۵ھ) میں قلم بند کیا ہے کہ ''اب چونکہ وہ آسمانِ ہنر اور جہانِ علوم اس جہاں میں نہیں رہا جو کلام میں سرتاپا اصلاح دے کر سارے سقم دور کر دیتا تھا اس لیے اگر

اب آپ کو میرے کلام میں عاجزی نظر آئے تو میں کیا کروں۔ استاد جرأت مرحوم ہو گئے ہیں"[۴۴] جرأت جس مشاعرے میں جاتے آدھا مشاعرہ بلکہ اکثر اس سے بھی زیادہ ان کے شاگردوں سے بھرا ہوتا[۴۵] اعظم الدولہ سرور نے لکھا ہے کہ "ماہرانِ ایں فن بہ استادیش معترف۔ مصلحِ اشعار اکثر سکنائے لکھنؤ ست"[۴۶] صفیر بلگرامی نے ان کے ۳۳ شاگردوں کی فہرست دی ہے[۴۷] فائق رامپوری نے ۴۶ شاگردوں کی[۴۸] اور ڈاکٹر اقتدا حسن نے ۵۶ شاگردوں کی فہرست دی ہے[۴۹] جس میں شاہ رؤف رافت، مرزا مغل سبقت، حکیم صغیر علی مروت، شاہ کمال الدین کمال، شیخ محمد بخش مہجور، شاہ حسین حقیقت، مرزا احمد قوت، مرزا علی لطف اور شاہ حسن، شاہ ضبط اور محبت خاں محبت وغیرہ جیسے شعرا، نثر نگار اور تذکرہ نویسوں کے نام شامل ہیں۔

جرأت سیرت و کردار کے لحاظ سے مرنجاں مرنج، خوش خلق[۵۰]، نیک خو[۵۱] اور رقیق القلب[۵۲] انسان تھے۔ آدابِ محفل اور علم مجلسی سے خوب واقف تھے۔ حافظہ بلا کا تھا۔ جو کچھ کہتے وہ سب یاد رہتا[۵۳]۔ نابینا ہونے کے باوجود آواز سن کر آدمی کو پہچان لیتے خواہ وہ آدمی کتنے ہی عرصے بعد ان سے ملا ہو[۵۴] سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ نابینا اکثر طبیعت کے ثقیل اور گراں ہوتے ہیں مگر جرأت سبک وضع اور طبیعت رواں رکھتے تھے[۵۵] ملنے جلنے والے انسان تھے اور بصارتِ چشم سے معذوری کے باوجود دوستوں سے ملاقات کے لیے دور دور تک جاتے تھے[۵۶] صلح جو انسان تھے اور ایک ایسے دور میں جب لکھنؤ میں شعرا کے معرکے گرم تھے، وہ ان معرکوں سے الگ تھلگ رہے۔ یکتا نے لکھا ہے کہ وہ اپنے اس مزاج کی وجہ سے عوام و خواص میں یکساں مقبول تھے۔ ایسے خوش تقریر کہ ان کی بات کسی پر بار نہیں گزرتی تھی۔ صاحبِ عالم مرزا سلیمان شکوہ بھی انھیں بہت عزیز رکھتے تھے[۵۷] کینہ پروری ان کے مزاج میں نہیں تھی۔ یہی وجہ ہے کہ جب مصحفی سے رنجش ہوئی تو وہ بھی جلد دور ہو گئی:

رنجشیں ایسی ہزار آپس میں ہوتی ہیں دلا　　وہ اگر تجھ سے خفا ہے تو ہی جا مل کیا ہوا

ظہور اللہ نوا تو بدایوں سے خود کو لکھنؤ کی محفلوں میں جمانے اور امتیاز پیدا کرنے کے لیے آئے تھے لیکن جب معرکہ ہوا تو وہ جرأت کی ہر دلعزیزی، مزاج کی نرمی اور شرافت نفس کی وجہ سے کامیاب نہ ہو سکے۔ جرأت نے ایک اور شعر میں بھی اپنے اسی مزاج کی طرف اشارہ کیا ہے:

دوست ہوں اس کا بھی جو ہو دشمنِ جانی مرا　　وہ نہیں میں جو کسی کے درپے آزار ہو

یہی وجہ ہے کہ حاسد بھی ان کا کچھ نہ بگاڑ سکے۔ انھوں نے ساری عمر اسی مزاج کے ساتھ گزار دی۔ اس سے جرأت کی ایک مختلف تصویر سامنے آتی ہے جو آبِ حیات کے اس جرأت کی قیاسی تصویر سے قطعی مختلف ہے، جس میں نابینا جرأت مارنے کے لیے بار بار لاٹھی اٹھاتے ہیں۔ جرأت کے کردار، سیرت و مزاج کو آپ ان معرکوں میں دیکھ لیجیے جو مصحفی اور نوا کے ساتھ ہوئے۔ وہاں بھی خوش خلقی کی یہی تصویر ابھر کر سامنے آتی ہے۔

مصحفی ۱۱۹۸ھ میں دوسری بار لکھنؤ آئے اور پھر یہیں کے ہو رہے۔ لکھنؤ پہنچے تو جرأت کی شاعری کی دھوم چاروں طرف مچی ہوئی تھی اور ان کے شاگردوں کی کثیر تعداد لکھنؤ میں موجود تھی۔ مصحفی مزاجاً زود رنج تھے۔ وہ لکھنؤ غلام علی خاں کے ساتھ آئے تھے مگر جلد ہی ناراض ہو کر دہلی واپس جانے لگے تو محمد حسن قتیل نے انھیں روک لیا اور محمد حیات بیتاب کے ہاں لے گئے جہاں انھوں نے قیام کیا[۵۸] کچھ عرصہ لالہ کانجی مل صبا کے ہاں بھی مقیم رہے[۵۹] یکتا لکھنوی نے لکھا ہے کہ مصحفی نے "چوں دید کے ملتفت بحالش نمی شود با جرأت طرح خلاف انداختہ تنہا با او و لشکرِ تلامذہ

اش مقابل شد"[۶۰] مصحفی نے ایک قصیدے میں اپنے لکھنؤ آنے اور یہاں کی محفلوں کا ذکر کیا ہے۔ اس قصیدے کا نام "تیغ براں" ہے[۶۱] اس میں واضح طور پر جرأت کی طرف اشارہ کیا ہے اور بتایا ہے کہ جب جرأت کی خواری ہونے لگی تو عاجز ہو کر انھوں نے صلح کا پیغام دیا:

جب غزل پڑھنے لگے تو بہ گوشِ سامع — رونے اور پیٹنے کی جھپٹ نہ کیا ان کا بیاں
تس پہ شاگردوں کی وہ بے محل ان کی تحسیں — اور سخن ان کے میں یہ سوز کہ خود مرثیہ خواں
آخر کار جو ہونے لگی ان کی خواری — اور ہوئے تیغ زباں سے مری، جی میں ترساں
مجھ کو پیغام دیا صلح کا عاجز ہو کر — نہیں لازم جو کروں اس کا بہ تفریح بیاں

مصحفی نے جرأت کے پیغام صلح کو "عاجزی" قرار دیا ہے حالانکہ یہ عمل جرأت کی صلح جو طبیعت کے عین مطابق تھا جس کی تصدیق یکتا لکھنوی کے بیان سے بھی ہوتی ہے۔ جرأت کے مزاج کی نرمی کا یہ عالم تھا کہ اگر وہ کسی دوسرے شاعر سے مقابلہ بھی کرتے تو ان کے مزاج کی خوش طبعی اور لہجہ کی شائستگی برقرار رہتی:

پڑھ غزل اور اپنے تو انداز کی جرأت کہ ہے — اس زمیں میں ریختہ اک شاعرِ مشہور کا

جرأت کے مزاج کی صلح جوئی و شرافت نفسی کا پتا اس بات سے بھی چلتا ہے کہ جب مصحفی نے اپنے شاگرد اکبر علی اختر کو جرأت سے رجوع کرنے کی ہدایت کی تو جرأت اختر کو اپنے حلقۂ تلامذہ میں اس وقت تک لینے کو تیار نہ ہوئے جب تک اختر نے مصحفی کا رقعہ پیش نہیں کیا[۶۲]

مرزا خانی نوازش کے ایک شاگرد کا تخلص مہر تھا۔ محبت خاں کے بیٹے منصور خاں نے جب شاعری شروع کی تو جرأت نے ان کا تخلص مہر قرار دیا۔ مرزا خانی نوازش نے جرأت سے "شکایت بے نہایت" کی تو جرأت نے کہا: مجھے معلوم نہ تھا۔ میں نے فقط مہر و محبت کو مربوط دیکھ کر تخلص اس کا قرار دیا[۶۳]

ایک اور واقعہ بھی اس سلسلے میں قابلِ ذکر ہے۔ امام بخش کشمیری کو اشعارِ اساتذہ جمع کرنے کا شوق تھا۔ ایک دن جرأت سے کہا کہ ایک ایسے شخص کو بھجوا دیں جو ان کے بچوں کو پڑھائے بھی اور تذکرہ مرتب کرنے کا کام بھی کرے۔ جرأت نے شاہ حسین حقیقت کو بھجوا دیا۔ اسی اثنا میں امام بخش کشمیری نے مصحفی کا تذکرہ دیکھنے کو مانگا۔ مصحفی نے اجزائے مسودہ اسے دے دیے۔ کچھ عرصے بعد کسی نے مصحفی کو امام بخش کشمیری کے اس تذکرے کا جزوِ اول لا کر دکھایا۔ مصحفی یہ دیکھ کر بھڑک گئے کہ اس میں آفتاب و آصف کا ترجمہ و کلام ان کے اپنے تذکرے کے مطابق تھا۔ مصحفی نے لکھا کہ "اصحابِ ثلاثہ" یعنی جرأت، حقیقت اور امام بخش کشمیری کی اس حرکت سے میں اتنا آزردہ ہوا کہ قریب تھا میں ہجو لکھوں لیکن پوچ عبارت واحوال و اشعارِ شعرا دیکھ کر درگزشت کر دیا[۶۴] نظرِ انصاف سے دیکھا جائے تو اس میں قصور نہ جرأت کا تھا اور نہ حقیقت کا۔ قصوروار تو امام بخش کشمیری تھا یا پھر خود مصحفی جنھوں نے اپنے تذکرے کے اجزاء خود امام بخش کو دیے تھے۔ جرأت نے تو امام بخش کی فرمائش پر اپنے ایک شاگرد شاہ حسین حقیقت کو بھیج دیا تھا۔ اس میں جرأت کا کوئی قصور نہیں تھا لیکن اس کے باوجود مصحفی نے حقیقت کے ترجمے میں اس بات کو لکھا کہ "کور مزّ صلی کہ ہم سوئے من رود و در باطن ہمیشہ تخم کینہ می کارد"[۶۵] اور ۱۲۰۹ء میں جب اپنے تذکرہ کو آخری صورت دی تو اس عبارت کو اسی طرح باقی رہنے دیا جس کے معنی یہ تھے کہ مصحفی کے دل میں کدورت ابھی باقی تھی۔ جرأت کا یہ مزاج نہیں تھا۔ مصحفی اور انشا کے معرکے میں صلح صفائی کرانے والے بھی جرأت اور اکبر علی اختر ہی تھے[۶۶] کلیاتِ جرأت میں کہیں

کبھی ایسا نہیں ملتا جس میں مصحفی کی طرف اظہارِ کدورت کیا گیا ہو جب کہ مصحفی نے ایک غزل میں جرأت اور ان کے شاگردوں کو ہدف بنایا ہے۔ ''مجمع الفوائد'' (۱۲۲۸ھ) کے اس خط میں جو ''در مدح غایتِ خویش نوپسند'' کے زیرِ عنوان مصحفی نے لکھا ہے، جرأت کے بارے میں یہ الفاظ ملتے ہیں۔ اس وقت جرأت کی وفات کو چار سال ہو چکے تھے:

''جرأت شاگردِ ہمتایش بہ اسپِ جرأت چند بار قدم بعرصۂ مکابرہ اش گذاشتہ اما چوں معاویہ از علی شکست ہائے فاحش خوردہ آخر از حسد قالب تہی کردہ بخاکِ سیہ برابر شدہ'' [۶۷]

مصحفی کے مزاج میں کینہ پروری تھی۔ راجپوتوں والا خون تھا۔ لیکن جرأت کے مزاج میں صلح جوئی تھی۔ مزاج کی یہی صلح جوئی اس تنازع میں بھی نظر آتی ہے جو ظہور اللہ خاں نوا (متوفی ۱۲۴۰ھ/۱۸۲۴ء) سے ہوا تھا۔ واقعہ یہ ہے کہ ایک بار مولوی مجیب اللہ کے مشاعرے میں اور ایک بار مہر اللہ خاں غیور کے مشاعرے میں محمد عظیم تجمل مرثیہ گو، مرزا علی لطف، صاحبِ گلشن ہند اور مرزا مغل سبقت سے مقابلہ ہوا۔ یہ تینوں شاگردانِ جرأت تھے۔ بظاہر تو مقابلہ شاگردوں سے تھا لیکن بباطن جرأت سے تھا۔ نوا نے مجمع میں رکیک ہجویں پڑھیں۔ بات اتنی بڑھی کہ شاگردانِ جرأت ان کے دشمن اور قتل کرنے کے درپے ہو گئے لیکن محمد عاشق تصور نے مرزا مغل سبقت سے ان کی صلح کرادی اور نزاع موقوف ہو گیا۔ یہ بات واضح ہے کہ مرزا مغل سبقت یہ صلح اپنے استاد جرأت کی مرضی کے بغیر نہیں کر سکتے تھے۔ جھگڑا فساد چونکہ جرأت کے مزاج کے خلاف تھا اس لیے یہ معاملہ رفع دفع ہو گیا حالانکہ نوا کی ہجو میں گالیاں ہی گالیاں تھیں اور ٹیپ کا مصرع یہ تھا: ''کور بے ایمان حرامی سخت قرم ساق ہے'' جب کہ جرأت کا ٹیپ کا مصرع: ''حضور بلبلِ بستاں کرے نوا سنجی'' تھا۔ ان دونوں مصرعوں کے لہجے، الفاظ اور مزاج سے نوا اور جرأت کے مزاج کا فرق سامنے آجاتا ہے۔ یکتا نے لکھا ہے کہ نوا ''زبانِ گزیدہ'' [۶۹] رکھتا تھا لیکن ایسی کوئی بات کسی تذکرے میں جرأت کے بارے میں نہیں ملتی بلکہ ان کے معاصر میر حسن نے انھیں ''خوش خلق و نیک خو......دریں نوجوانی بسیار بہ حلم و حیا بسری برد'' [۷۰] کے الفاظ سے یاد کیا ہے۔ پورے کلیات میں مخمس شہر آشوب در ہجو نوشاعران بالخصوص ظہور اللہ خاں نوا کے علاوہ صرف یہ ایک شعر ملتا ہے جس میں نوا کو توا کہا ہے اور وہ بھی شائستگی سے:

لگا کلنگ کا ٹیکا جبیں پہ اپنی نوا
بس ایک نقطے ہی میں ہو گیا نوا سے توا

جرأت اس دور میں انشا و مصحفی سے مختلف انسان تھے۔ تنگ دستی کے باوجود قانع تھے۔ درباروں سے وابستہ ہونے کے باوجود بے نیاز تھے۔ نابینا ہونے کے باوجود ملنسار تھے۔ جرأت کا رنگِ سخن اس دور میں اتنا مقبول تھا کہ خود مصحفی کے دیوانِ سوم میں اس کا گہرا اثر ملتا ہے۔ میر کے لیے جرأت کی شاعری چوما چاٹی کی شاعری تھی لیکن اس وقت کی لکھنوی تہذیب کی روح اس میں بلبلِ بستاں کی طرح چہک رہی تھی۔ آصف الدولہ جرأت کے دیوان کو ہر دم اپنے سرہانے رکھتے اور اس کے مطالعے سے مسرور ہوتے تھے۔ محمد شاہی دور میں شاہ مبارک آبرو کی شاعری کی غیر معمولی مقبولیت کے جو اسباب تھے وہی اسباب اس دور میں جرأت کی شاعری کے تھے۔

(۲)

ایک ضخیم کلیات جرأت سے یادگار ہے جس کے متعدد قلمی نسخے آج بھی دنیا کے مختلف کتب خانوں میں محفوظ ہیں [۷۱] مطبوعہ صورت میں سب سے پہلے کلامِ جرأت ''دیوانِ جرأت'' کے نام سے ۱۲۸۵ھ/۹۔۱۸۶۸ء میں

مطبع کارنامہ، فرنگی محل لکھنؤ سے ۱۳۰۰ھ مطبع نظامی کانپور سے شائع ہوا۔اس کے بعد ''کلیات جرأت'' کے نام سے
/۸۳۔۱۸۸۲ء میں شائع ہوا جس میں غزلیات کے علاوہ مخمسات، مسدسات اور رباعیات بھی شامل ہیں لیکن اس میں بھی جرأت کا پورا کلام شامل نہیں ہے۔ نواب عماد الملک سید حسین بلگرامی نے ''مختار اشعار'' جلد اول میں کلام جرأت کا انتخاب ۱۸۹۷ء میں مدراس سے شائع کیا۔ ۱۹۲۸ء میں حسرت موہانی نے جرأت کا ایک انتخاب شائع کیا جس میں غزلیات کے علاوہ آٹھ رباعیات بھی شامل ہیں۔ یہی انتخاب محمد حسن عسکری کے مضمون ''مزے دار شاعر'' کو بطور مقدمہ شامل کر کے ''میری لائبریری'' نے ۱۹۶۵ء میں لاہور سے شائع کیا۔ جرأت کا کم و بیش پورا کلام پہلی مرتبہ پروفیسر اقتدا حسن نے جدید اصولِ تدوین کے مطابق سلیقے سے مرتب کر کے تین جلدوں میں علی الترتیب ۱۹۷۰ء، ۱۹۷۱ء، اور ۱۹۷۵ء میں نیپلز (اٹلی) سے شائع کیا۔ پہلی جلد (۱۰۹۳) غزلیات پر مشتمل ہے۔ دوسری جلد میں بطور ضمیمہ (۱۳) غزلیں اور (۴۱۳) متفرق اشعار شامل ہیں جن سے غزلیات کی تعداد (۱۱۰۶) ہو جاتی ہے۔ دوسری جلد میں ۴ قصائد، ۴ عشقیہ، ۱۵ ہجویہ، اور ۳ وصفیہ اور دوسری مثنویوں کے علاوہ (۶) مکاتیب منظوم، (۲۴۰) رباعیات، (۴۹) قطعات، (۱۶) مخمس، (۱۴) مسدسات مع واسوخت، ایک ترکیب بند، (۲) ترجیع بند شامل ہیں۔ ان کے علاوہ ایک فالنامہ (۵) نقلیات، (۲۸) پہیلیاں، ۳۶۰ رباعیات پیش خوانی مجلس عزا، ۱۴ اسلام، ایک تیجا، ایک مہندی، ایک نوحہ، سات مراثی، ایک فاتحہ بھی شامل ہیں۔ جرأت کے اس مطالعے کے لیے میں نے یہی کلیات استعمال کیا ہے۔ میر حسن نے مثنوی ''ہجوِ برسات'' اور ''کھٹمل نامہ'' کا بھی ذکر کیا ہے [۴۲] ''ہجو برسات'' کلیات میں شامل ہے لیکن ''کھٹمل نامہ'' نہیں ہے۔ اسی طرح ایک اور مثنوی ''در ہجوِ مرغ بازاں'' کا ذکر بھی آیا ہے لیکن یہ بھی کلیات میں نہیں ہے۔[۴۳]

جرأت کے کلام کا بڑا حصہ غزلیات پر مشتمل ہے۔ غزل عاشقانہ شاعری ہے جس میں محبوب سے یا محبوب کے بارے میں باتیں کی جاتی ہیں، اسی لیے غزل کا بنیادی حوالہ حسن و عشق ہے۔ حیات و کائنات، خدا اور انسان کے تعلق سے ساری باتیں اور زندگی کے سارے تجربے اسی حوالے سے غزل میں آتے ہیں۔ جرأت اسی تعلق سے حسن و عشق کے سارے ''معاملات'' اپنی غزل میں بیان کرتے ہیں۔

جرأت نے جس زمانے میں شعور کی آنکھ کھولی تو وہ فیض آباد میں تھے جہاں شعر و شاعری کا چرچا عام تھا اور سودا، میر، میر سوز، جعفر علی حسرت اور خواجہ میر درد (جنھوں نے دہلی نہیں چھوڑی) کی آوازیں یہاں کی تہذیبی و شعری فضا پر چھائی ہوئی تھیں۔ یہ سب شعرا دلی والے تھے۔ جعفر علی حسرت جرأت کے استاد تھے اور حسرت کا رنگِ سخن تیزی سے یہاں کی نئی نسل کے شعرا میں اس لیے مقبول ہو رہا تھا کہ اس میں اودھ کی نئی تہذیبی فضا کا رنگ موجود تھا۔ اس تہذیب نے اپنا دربار مغلیہ دربار کے طرز پر سجایا ضرور تھا لیکن طرزِ اُس دور سے لیا تھا جب خود مغلیہ تہذیب کا چراغ بجھا چاہتا تھا اور اس میں روشنی پھیلانے کی قوت باقی نہیں رہی تھی۔ متوازن و صحت مند تہذیبیں شمشیر و سناں اور طاؤس و رباب میں ایک توازن قائم رکھتی ہیں اور جب یہ توازن باقی نہیں رہتا تو طاؤس و رباب ساری زندگی پر حاوی آ جاتے ہیں۔ اودھ کی نئی تہذیب کے ساتھ یہی صورت پیش آئی تھی۔ انگریزی سامراج نے اسے چاروں طرف سے گھیر رکھا تھا اور حفاظت کی ذمہ داری کا احساس دلا کر، تھکی ہوئی تہذیبوں کی طرح، اسے صرف راگ رنگ سے لطف اٹھانے پر مجبور کر دیا تھا۔ دیکھتے ہی دیکھتے راگ رنگ، لطف و مزہ، عیش پسندی اور اصرافِ بے جا کے رجحانات خواص سے عوام تک

پھیل گئے۔ جرأت کے زمانے کی نئی نسل اسی رنگ میں رنگی ہوئی تھی۔ میر سوز کی شاعری نے جو مقبولیت یہاں حاصل کی اس کی بنیادی وجہ بھی یہی تھی کہ اس میں حسن و عشق کے وہ معاملات بیان کیے گئے تھے جنھیں یہ عیش پسند معاشرہ سننا چاہتا تھا لیکن سوز کے ہاں معاملاتِ عشق کے بیان میں ایک متانت ہے اور وہ چونچلا پن نہیں ہے جو حسرت کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ میر سوز نے معاملاتِ حسن کو ابتذال سے بچا کر روزمرہ ومحاورہ اور لہجے کے تیور سے، مزے دار بنانے کی کوشش کی۔ جعفر علی حسرت نے یہ کام دو طریقے سے کیا۔ ایک یہ کہ فنی سقم سے پاک سنگلاخ زمینوں میں نہ صرف لمبی لمبی غزلیں لکھیں بلکہ دو غزلہ، سہ غزلہ، چہار غزلہ بلکہ پنج غزلہ تک کا التزام کیا اور کم و بیش سارے ممکن قافیوں کے استعمال اور ردیف کی نشست سے اپنی استادی کا سکہ جمایا۔ دوسرے یہ کہ لکھنؤ کے موجودہ تہذیبی مزاج کی مناسبت سے معاملاتِ حسن کے بیان میں شوخی اور چونچلا پن شامل کر کے اتنا کھول دیا کہ اہلِ محفل سرشار ہو گئے۔ جرأت اپنے استاد جعفر علی حسرت کے اس مقبول رنگِ شاعری کے سارے امکانات کو نہ صرف اپنے تصرف میں لے آئے بلکہ میر سوز کے زبان و بیان کے امکانات کو بھی اپنی شاعری میں جذب کر لیا۔ حسرت و سوز کی شاعری کے اسی امتزاج سے جرأت کا وہ مخصوص رنگِ سخن پیدا ہوتا ہے جس سے ہم جرأت کو پہچانتے ہیں اور جسے خود جرأت "نیا ڈھب" کہتے ہیں:

پرانے شاعر اے جرأت نہ مجھ پر رشک کیوں کھاویں
کہ طرز گفتگو تو نے نئے ڈھب کی نکالی ہے (۵۳۱)

اب تو جرأت وہی ہے ریختہ گو — جو مقلد تری زبان کا ہے
(ص ۵۳۵)

لیکن جرأت اس نئے ڈھب تک ایک لمبا سفر طے کر کے پہنچے تھے۔ ان کے ضخیم دیوانِ غزلیات میں، جو کم و بیش دس ہزار اشعار پر مشتمل ہے، دو رنگِ سخن ساتھ ساتھ چل رہے ہیں۔ اگر شاہ حاتم کے "دیوان زادہ" کی طرح ان غزلوں پر سنِ تصنیف درج ہوتا تو ہم رنگِ سخن کی اس تبدیلی کا سراغ لگا سکتے تھے جو ان کے کلام میں آئی اور یہ بھی بتا سکتے تھے کہ یہ تبدیلی کب آئی؟ یہ دونوں رنگِ سخن ان کی غزل میں ایک ساتھ چل ضرور رہے تھے لیکن وہ ابتدائی دور میں اپنے معاصرین میں دردمندی اور غم پسندی کی وجہ سے شہرت رکھتے تھے۔ ابتدا میں، جیسا کہ میر حسن نے اپنے تذکرے میں، جس کا پہلا نقش ۱۱۸۸ھ میں مکمل ہوا تھا، لکھا ہے کہ جرأت شاعری میں دردمندی، گداز اور معنی یابی کی وجہ سے اپنے ہم عصروں میں ممتاز ہیں [۷۴] مبتلا لکھنوی نے گلشنِ سخن (۱۱۹۴ھ) میں لکھا کہ وہ "طبیعت ملایم" رکھتا ہے [۷۵] اور مصحفی نے "تذکرہ ہندی" میں جو ۱۲۰۰ھ اور ۱۲۰۹ھ کے درمیان تالیف ہوا، لکھا ہے کہ "در شعر خود تلاش ماتمیانہ بسیاری کند و یاس تمام از کلامش تراود" [۷۶] جرأت کا ترجمہ، جیسا کہ میں پچھلے صفحات میں لکھ آیا ہوں ۱۲۰۶-۱۲۰۷ھ میں مصحفی نے اپنے تذکرے میں قلم بند کیا۔ یہ معلوم کرنے کے لیے کہ ابتدا میں جرأت کا اصل رنگ کیا تھا، میں نے ان تذکروں میں دیے گئے منتخب اشعار کا مطالعہ کیا جو اس دور میں مکمل ہوئے۔ میر حسن نے تذکرہ شعرائے اردو (نقشِ اول) ۱۱۸۸ھ میں، مبتلا لکھنوی نے گلشن سخن (۱۱۹۴ھ) میں، امر اللہ الہ آبادی نے تذکرہ مسرت افزا (۱۱۹۵ھ) میں ابراہیم خاں خلیل نے گلزارِ ابراہیم (۱۱۹۸ھ) میں اور مصحفی نے تذکرہ ہندی (۱۲۰۹ھ) میں جو منتخب اشعار اپنے تذکروں میں دیے ہیں ان کو سامنے رکھ کر جب یہ غزلیں کلیاتِ جرأت میں پڑھیں تو یہ بات سامنے آئی کہ نہ صرف معاملہ بندی ان غزلوں میں نہیں ہے بلکہ ان غزلوں کا مزاج بنیادی طور پر غم انگیز ہے۔ اس کلام میں غم و ہجر کی کیفیات

بھی ہیں اور عبرت آموز مضامین بھی۔ تصوف بھی ہے اور میرؔ و دردؔ کی شاعری کے مزاج کی پیروی کی بے اثر کوشش بھی۔ دو چار اشعار جو معاملہ بندی کے ذیل میں آتے ہیں ان میں متانت بھی ہے اور دبا دبا پن بھی۔ اس سے اس بات کی تصدیق ہو جاتی ہے کہ جرأت نے اپنی شاعری کی ابتدا دردمندی، یاس اور غم و الم کے مزاج سے کی اور یہی ان کا پہلا رنگِ سخن تھا، ؏ ''دردمندانہ غزل اور پڑھ ایسی جرأت''

اب کہیے غزل اپنے وہ انداز کی جرأت ۔۔۔ پُر درد ہر ایک شعر ہو دیوانِ الم کا

غزل اک اس زمیں میں پڑھ کوئی پُر درد سی جرأت
کہ شاید اس کے سننے سے کوئی آنسو نکل آئے

شعر پُر درد کہا کرتے ہیں جرأت دن رات ۔۔۔ ہذیاں ہے یہی اس عشق کی تب میں ہم کو

معاملہ بندی کی طرف، جسے میرؔ نے ''چوما چاٹی'' اور مصحفیؔ نے ''چھنالے کی شاعری'' کہا ہے، وہ بعد میں آئے، اب سوال یہ ہے کہ جرأت ''معاملہ بندی'' کی طرف کب آئے؟ اس سوال کا جواب آسان ہے۔ میرا خیال ہے کہ نابینا ہونے کے بعد کھل کر جرأت معاملہ بندی کی طرف آئے اور اس رنگ کی طرف اس وقت اور توجہ ہوئی جب وہ شہزادہ سلیمان شکوہ کے دربار سے ۱۲۰۶ھ/۷۔ میں کسی وقت وابستہ ہوئے۔ انشا اور مصحفی پہلے سے وہاں موجود تھے۔

اندھے آدمی کی نفسیات دو طرح کی ہوتی ہے۔ یا تو وہ سماج سے متنفر ہو جاتا ہے۔ ڈنڈا لے کر پیچھے دوڑتا ہے۔ حسد میں مبتلا اور احساسِ محرومی کا شکار ہو جاتا ہے۔ ذہنی مریض بن کر اپنی ذات کے خول میں بند ہو جاتا ہے۔ اس کے برخلاف دوسرا رویہ یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے اندھے پن کی معذوری پر قابو پانے کے لیے انتہائی خوش اخلاق، لطیفے باز، یار باش، ملنسار، ملنے جلنے والا مجلسی آدمی بن جاتا ہے اور وہ سارے کام کرنے کی کوشش کرتا ہے جسے معاشرہ پسند کرتا ہے۔ اس طرح اپنی آنکھیں بند ہو جانے کے بعد وہ دوسروں کی آنکھوں سے معاشرے کو دیکھنے لگتا ہے اور معاشرے کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے وہ خود کو اس کے مطابق ڈھال لیتا ہے۔ اندھا ہو جانے کے بعد جرأت نے بھی دوسرا طرزِ عمل اختیار کیا۔ یہی ان کے اپنے مزاج کے مطابق بھی تھا۔ اور پھر معاملہ بندی کی پسندیدہ شاعری میں سلیقہ و ہنرمندی کے ساتھ چونچلا پن، کھلا پن، جمالیاتی طور پر تسکین بخش لطف انگیزی اور لذتِ حواسی (Sensuousness) شامل کر کے ایک ایسی مقبولیت حاصل کر لی کہ اندھے جرأت اس معاشرے کی آنکھ کا تارا بن گئے۔ جرأت اس سے پہلے قادر الکلام استاد شاعر کی حیثیت سے ممتاز تھے لیکن ان کی غیر معمولی مقبولیت کا اصل دور اس معاملہ بندی کی شاعری کے ساتھ شروع ہوتا ہے۔ مشاعروں میں اپنی غزلوں کی بے تحاشا داد پا کر جرأت عام طور پر اسی رنگ کے ہو کر رہ گئے، انھوں نے اپنا پہلا رنگِ سخن کم و بیش ترک کر دیا اور معاملہ بندی کی شاعری میں وہ انفرادیت پیدا کی کہ وہ اس دور اور تہذیب کے ممتاز و نمائندہ شاعر بن گئے۔

محمد حسن عسکری نے لکھا ہے کہ ''معاملہ بندی اس سماج میں چلتی ہے جہاں مرد اور عورتیں ایک دوسرے سے بالکل الگ رہتے ہوں۔ ایسے حالات میں لوگوں کو گندی باتیں سننے کا شوق بڑھ جاتا ہے اور چلمن میں سے ایک جھلک دیکھ لینا یا آنچل نظر آ جانا بھی گندی بات بن جاتا ہے۔ یہاں ذرا سی تفصیل بھی بذاتِ خود لطف دینے لگتی ہے اور لوگ فوراً کھی کھی ہنس دیتے ہیں۔ اسی لیے سراپا کے بیان میں اس قسم کی دلچسپی پیدا ہوتی ہے جو اکثر لکھنوی شاعروں کے یہاں ملتی ہے یعنی سراپا کا مقصد جسم کی تفصیلات گنوانا ہو جاتا ہے'' [۷۷] اس نوع کی معاملہ بندی کے ساتھ ہی جرأت

کی شاعری ہر طبقے میں مقبول ہوگئی۔ طبقۂ خواص میں ان کی اس مقبولیت نے ان کے احساسِ کمتری کو احساسِ برتری میں تبدیل کر دیا اور اس طرح تکمیلِ ذات کا ایک نیا رشتہ ہاتھ آ گیا۔ معاملہ بندی کی شاعری سے انھوں نے نہ صرف اپنی عضوی خامی پر قابو پا لیا بلکہ وہ بغیر آنکھوں کے بھی دربارِ سرکار اور طبقۂ خواص کے محبوب بن گئے۔ ان کے شاگردوں کی کثرت ہوگئی اور انھوں نے اپنے مزاج کی حلاوت، خوش گفتاری اور شیریں بیانی سے اس معاشرے میں اپنی جگہ بنالی۔ یکتا لکھنوی نے لکھا ہے کہ "در ہر مجلس و مجمع کہ رونق افزامی شد بہ سبب خوش تقریری او کسے بارِ سخن نمی یافت و ہرگز بر خاطر ہا بار نمی شد" [۷۸] اس طرح جرأت اپنے اندھے پن کے نقص پر اسی طرح حاوی آ گئے جس طرح انگریزی زبان کا شاعر بائرن اپنے پیر کے نقص سے پیدا ہونے والے احساسِ کمتری پر، اچھا تیراک بن کر، حاوی آ گیا تھا۔

لکھنو کی یہ تہذیب و معاشرہ بھی محمد شاہی دور کی طرح، جس کے نمائندہ شاعر شاہ آبرو تھے، مزے کا رسیا تھا اور مزے کے ساتھ کھل کھیل کر غمِ دوراں اور سنگینیٔ کے ساتھ دہلیز پر کھڑے انگریز کو بھول جانا چاہتا تھا۔ جرأت کی شاعری اہلِ محفل کو یہی مزا فراہم کرتی ہے اور اس کا دل بہلا کر افکارِ زمانہ سے نجات دلاتی ہے:

فکر میں اُس کے ہے افکارِ زمانہ سے نجات	جرأت اور ایک غزل کرنے لگا میں تحریر
لذت ملے ہے اب ترے اشعار سے مجھے	جرأت بدل کے قافیہ پڑھ ایک غزل تو اور
شغل بہلانے کو دل کے میرے اشعاروں کا ہے	غم زدے روتے تڑپتے ہیں جہاں دو چار واں

اس طرح اب ہم جرأت کی شاعری کو دو ادوار میں تقسیم کر سکتے ہیں:

<u>پہلا دور</u>: آغازِ شاعری ۱۱۷۷-۷۸ھ/ ۶۴-۱۷۶۳ء سے کم و بیش ۱۲۰۰ھ/ ۱۷۸۶ء تک

<u>دوسرا دور</u>: کم و بیش ۱۲۰۱ھ/ ۱۷۸۷ء سے وفات ۱۲۲۴ھ/ ۱۸۰۹ء تک

پہلے دور میں جرأت نے اپنے استاد جعفر علی حسرت سے چند باتیں سیکھیں۔ مشکل زمینوں میں شعر کہنے کی ہنرمندی، قادر الکلامی کے اظہار کے لیے گیارہ سے بیس اشعار پر مشتمل طویل غزلیں اور ساتھ ہی غزل در غزل کہنے کا التزام۔ غزلوں میں قطعہ بند شعر کہنا اور ایک ہی غزل میں دو دو تین تین قطعے شامل کرنا۔ ایسی غزلیں کہنا جن میں مضمون مسلسل اور کیفیت ایک سی ہو۔ جرأت کی غزلوں کی یہ وہ خصوصیات ہیں جو شروع سے لے کر آخر تک دونوں ادوار میں باقی رہتی ہیں اور یہاں وہ اپنے استاد سے بھی آگے نکل جاتے ہیں۔ غزل کے دو مصرعوں میں گفتگو و مکالمہ کا انداز پیدا کرنا: اس خصوصیت کو انھوں نے حسرت اور سوز دونوں کے کلام سے اکتساب کر کے اپنی غزل کی ایک خصوصیت بنالیا۔

"اردو غزل کا یہ ایک بڑا دور تھا جس میں میر، سودا اور درد کی آوازیں ساری فضا پر چھائی ہوئی تھیں۔ ان آوازوں میں اتنی کشش اور دل فریبی تھی کہ نئے شاعروں کے لیے ان سے بچنا مشکل تھا۔ مثنوی "سحر البیان" والے میر حسن نے بھی اپنے دور میں ان آوازوں کو اپنی غزل میں جذب کیا تھا۔ مصحفی نے بھی ان آوازوں کو اپنی شاعری کی روح میں اتارا تھا۔ یہی کام جرأت نے بھی اپنے پہلے دور کی شاعری میں کیا اور میر، درد اور سودا کے رنگِ سخن سے اپنی شاعری کا خمیر اٹھانے کی کوشش کی لیکن یہ آوازیں اتنی منفرد تھیں کہ قائم چاند پوری اور میر حسن جیسے شاعروں کو بھی چاٹ گئیں۔ صرف غم ناک شعر کہنے سے میر کی آواز کو جنم نہیں دیا جا سکتا۔ صرف ہجر و فراق کے اضطراب سے خواجہ میر درد کی شاعری کو تخلیق نہیں کیا جا سکتا۔ اسی لیے جرأت کے لیے حسرت کی ظاہری خصوصیات کو اپنانا تو آسان تھا لیکن میر یا درد کے مزاج کو جذب کرنے کے لیے میر یا درد جیسی شخصیت کی ضرورت تھی جو اپنے ذاتی تجربے کو اپنی ذات سے الگ

کر کے دیکھ سکے۔ایسی شخصیت ظاہر ہے کہ جرأت کے پاس نہیں تھی ،اسی لیے ان کے ہاں غم والم اور ہجر وفراق اپنی ذات کے اظہار ہی کی ایک صورت ہیں۔اس رنگ میں جرأت قائم چاند پوری جیسے شعر نہ کہہ سکے۔جرأت کے ہاں جو میر کے غم والم کی صورت بنتی ہے اس میں باطن کا تموج شامل نہیں ہے اس لیے ان کے شعر میر کی ظاہری سطح ہی کو چھوتے ہیں اور جو صورت بنتی ہے وہ یہ ہے:

اپنا ہی دل نہیں وہ اس بن وگرنہ جرأت
نے کچھ زمین بدلی نہ آسمان بدلا

یوں رہا گر دردِ جدائی تو گھبرا کر تن سے آہ
شام گیا یا صبح گیا، صبح گیا یا شام گیا

مشکل رہنے کی ہے بستی میں یہ اس بن اپنا
جیسے جنگل میں بناتا ہے کوئی گھر اپنا

کل تو بیمار کو تھا تیرے نہ بستر پہ قرار
آج بستر تھا فقط اور وہ بیمار نہ تھا

بس اسی کو جانتے ہیں اپنا ہم غم خوار آہ
یہ جو کنجِ بے کسی میں دردِ تنہائی ملا

ہوا ہوں مرگ کے نزدیک غم سے
خدا جانے یہ کس دن دور ہو گا

کیسا پیام آ کے یہ تو نے صبا دیا
مثلِ چراغ صبح جو دل کو بجھا دیا

اے جان میرے دل کو نہ ویران کر کے جا
اجڑا جو یہ نگر تو بسایا نہ جائے گا

درد و غم رنج و الم خوب بسے ہیں دل میں
مجھ کو ڈر ہے کہ یہ بستی نہ ہو ویران کہیں

نہ پوچھا حال کچھ مجھ رہ نوردِ راہِ الفت کا
مصیبت کا ہوں مارا غم زدہ ہوں خانہ ویراں ہوں

خواب میں بھی وہ نظر آتا نہیں مدت ہوئی
جاگتے ہی جاگتے کٹتی ہیں راتیں ساریاں

جہاں تجھ بن آباد ایسا لگے ہے
کہ جوں کوئی مدت کا اجڑا مکاں ہو

ہر چند بحرِ اشک ہے جاری پہ سوزِ عشق
اک آگ سی کلیجے پہ بھڑکائے جائے ہے

یہ جی میں تھا کہ کوچے میں اس کے نہ جائیں گے
اس دل کی بے قراری کے ہاتھوں سے پر گئے

جان و دل پرسشِ احوال بہم کرتے ہیں
آہ بیمار سے جیسے کوئی بیمار ملے

یوں دشتِ محبت میں دلِ زار پہ گزری
جیسے کہ بیاباں میں مسافر کوئی مر جائے

از بس کہ تصور میں ہوں اس پردہ نشیں کے
اک نور کی چادر ہے جہاں تک کہ نظر جائے

ان اشعار میں غم والم ،دردمندی اور گداز موجود ہے۔عشق میں مبتلا شخص کی بپتا کی جھلکیاں بھی موجود ہیں اور ان کیفیات کا بیان بھی جن سے عاشق زار کو واسطہ پڑتا ہے۔یہ سب کیفیات الگ الگ ہیں اور مل کر ایک وحدت ایک اکائی نہیں بنتیں۔وہ اکائی جو میر کے شعر کو چیزے دگر بنا دیتی ہے۔جرأت کا غم محدود غم اور عشق محدود عشق ہے۔اس عشق اور غم کا تعلق صرف عاشق سے رہتا ہے اور یہ دوسرے انسانی اور سماجی رشتوں پر اثر انداز نہیں ہوتا۔میر اپنی ذات کی نفی سے اپنی شاعری میں اثبات پیدا کرتے ہیں۔میر کی شاعری صرف شخصیت کے اظہار کا نام نہیں ہے بلکہ اس سے نپٹنے کا عمل ہے۔جرأت کی شاعری صرف ذات کا اظہار کرتی ہے۔وہ عشق وغم کے تعلق سے سماجی وانسانی رشتوں کو جاننے کی کوشش نہیں کرتے بلکہ انھیں بیان کر کے فارغ ہو جاتے ہیں۔یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ غم والم کے اظہار کے

ذریعے اس آزار سے بچنا چاہتے ہیں۔ اسی لیے رنگِ میر والی شاعری جرأت کے ہاں دبی دبی اور اُتری اُتری سی نظر آتی ہے۔

اس رنگ میں جس دوسرے شاعر کی جرأت پیروی کرتے ہیں وہ خواجہ میر درد دہلوی ہیں۔ جرأت کے ہاں تصوف کے مضامین کم بلکہ بہت کم ہیں لیکن ہجر و فراق کے مضامین کثرت سے آئے ہیں اور یہاں ان کا انداز (طرز نہیں) خواجہ میر درد سے ملنے لگتا ہے لیکن یہاں بھی ان کے 'تجربے' میں تصادم یا کش مکش سے نکلنے والے شرار کا دور دور پتا نہیں چلتا۔ جرأت ہر کیفیت کو پوری طرح جاننے اور دوسری کیفیات سے ملائے بغیر صرف انھیں بیان کرنے پر اکتفا کرتے ہیں، ہجر و فراق اور غم و الم ان کے لیے ایک آزار ہے جس سے وہ بچنا چاہتے ہیں۔ اس لیے وہ خاموش نہیں رہتے، انھیں بیان کر دیتے ہیں تاکہ اس آزار سے بچ سکیں:

چپ رہنے سے تیرے مجھے یہ خوف ہے جرأت
گھٹ گھٹ کے کہیں تجھ کو کچھ آزار نہ ہو جائے

اس انداز کے یہ چند شعر دیکھیے تاکہ بات کی وضاحت ہو سکے:

جس طرف دیکھتا ہوں میں اس بن
یہ نہیں جانتا کدھر دیکھا

برنگِ بوئے گل گو ہم جدا ہیں
ولیکن ساتھ ہیں جاؤ جہاں تم

آہ اوروں ہی کا مذکور ہے نت وردِ زباں
اپنی محفل میں کبھی ذکر ہمارا نہ کیا

سمجھے ہے غرض اہلِ نظر بود کو نابود
ہستی میں ہے جو سو متوطن ہے عدم کا

جرأت کی خبر لینی ہے تو جلد لو پیارے
تم دیتے ہو دم اس کا بھروسا نہیں دم کا

جو دیکھو غور کر جز و کل بالکل مجھی میں ہے
کبھی ہوں اک حباب آسا کبھی دریا ہو بہتا ہوں

اللہ تلک عشق ہی پہنچائے ہے واللہ
چاہت ہی کو جرأت تو ولی جان نبی جان

یہ خانۂ جہاں ہے بستی سرائے کی
یاں کچھ نہ غم گئے کا نہ شادی ہے آئے کی

کیا کہیں بحرِ محبت میں ہم اپنا احوال
گرتے ہی ایسے ہوئے گم کہ نہ پھر پائے گئے

تیز رو اس قدر ہے توسنِ عمر
ہاتھ جس کے کبھو نہ باگ لگے

یہ جہاں کے لوگ یاں کوئی دم ہی کے مہماں ہیں
سب عدم سے آئے ہیں اور پھر وہاں اٹھ جائیں گے
آپ لگوں میں اپنے ہاتھ جب کہ بڑی تلاش سے
کیوں کہ ہو کوئی مطلع پھر میری بود و باش سے

یہ گم ہوئے ہیں کسی کی تلاش میں ہم آہ
کہ اب تو ایک جہاں اپنی جستجو میں ہے

ان اشعار کو آپ خواجہ میر درد کے کلام کے ساتھ رکھ کر پڑھیے تو آپ کو یہاں ایک اوپرے پن کا احساس ہوگا۔ یوں معلوم ہوگا کہ یہ بھی زندگی کی اور کیفیات کی طرح کی کیفیات ہیں جنھیں درد کے رنگ میں شعر کہنے کی خواہش کے ساتھ جرأت نے بس بیان کر دیا ہے اور ان کا تعلق ان کی اپنی شخصیت سے نہیں ہے۔ یہاں آپ کو وہ تہ داری، وہ علویت، وہ گہرائی، تجربات کی آویزش سے پیدا ہونے والی وہ کیفیت محسوس نہیں ہوتی جو درد کے شعر کو فی الحقیقت شعر بنا دیتی ہے۔ یہ کیفیات ایک مخصوص مابعد الطبیعیاتی ماحول میں رہنے سے پیدا ہوئی ہیں جن سے ہر سطح کا آدمی واقف ہے اور

ان کی حیثیت بھی ایک مقولے یا کلیے بلکہ کلیشے (Cliche) کی سی ہے۔ جرأت کے ہاں یہ کیفیات خواجہ میر درد کی طرح تجربہ نہیں بن سکی ہیں، وہ تو بس ان مروجہ خیالات کی کیفیت کو شعر میں بیان کرنے کا کام کر رہے ہیں اور جب میر، درد یا سودا کے رنگ میں غزل کہتے ہیں تو وہ افتخار سے کہنے لگتے ہیں:

جن کے نزدیک ہے اندازِ غزل میر پہ ختم ۔۔۔ ان کو جرأت میں سنانے یہ غزل جاؤں گا
جرأت جواب میر تو ایسا ہی کہہ کہ اب ۔۔۔ چاروں طرف سے شور ہے واہ واہ کا

یا کبھی تربتِ سودا پر غزل لے کر جانے کا ارادہ کرتے ہیں:

جرأت اشعارِ جنوں خیز کہہ اب اور کہ میں ۔۔۔ لے کے یہ تربتِ سودا پہ غزل جاؤں گا
سودا کے کہہ جواب میں جرأت غزل اک اور ۔۔۔ اب گرمیِ سخن ہے ترے دم قدم کے ساتھ

اور کبھی غزل درد کا جواب پیش کرتے ہیں:

جرأت پڑھ اس زمیں میں غزل درد کا جواب ۔۔۔ رکھ ورد اپنا تو بھی شام و پگاہ کا

سودا، اور خاص طور پر میر اور کسی حد تک درد، جرأت کے لیے مثالی شاعر تھے جن کے رنگِ سخن کی پیروی سے وہ ان جیسا بن جانا چاہتے تھے لیکن ان سب کی شخصیتیں جرأت کی شخصیت و ماحول سے اتنی مختلف تھیں کہ وہ ان کی پیروی کر کے ان جیسے اشعار نہیں کہہ سکتے تھے۔ اس کے برخلاف ان کی شخصیت جعفر علی حسرت کی شخصیت سے بڑی تھی اور ان کا مزاج لکھنؤ کی نئی تہذیبی فضا سے پوری مناسبت رکھتا تھا، اسی لیے جب وہ نابینا ہو گئے تو قبولِ عام کی ضرورت کے پیشِ نظر وہ اس رنگ میں شاعری کرنے لگے جس کی لکھنؤ کی تہذیبی فضا متقاضی تھی۔ اگر جرأت اندھے نہ ہوتے تو شاید وہ ساری عمر میر، درد، سودا کی پیروی کرتے رہتے اور انھیں اپنی شاعری کو مقبولِ عام بنانے کے لیے ویسی شاعری کی ضرورت پیش نہ آتی جیسی انھوں نے کی اور جو ان کے اصل وجہ شہرت ہے۔ یہی وہ شاعری ہے جو ان کے دوسرے دور سے تعلق رکھتی ہے۔ یہاں میر اور جرأت کی شخصیت وفطرت کا فرق بھی نمایاں ہو جاتا ہے۔ میر کے اندر علوی رجحان نشوونما پاتا ہے اور انھیں آفاقی شاعری کی طرف لے جاتا ہے۔ میر کے ہاں غمِ جاناں اور غمِ دوراں مل کر "غمِ میر" بنتے ہیں۔ میر کی شاعری متضاد عناصر کی آویزش سے پیدا ہونے والے تجربے کا اظہار ہے۔ جرأت کے ہاں لطف انگیز اور جسمانی طور پر حواس سے اثر قبول کرنے والا احساسی رجحان (Sensuousness) نمو پاتا ہے جو بڑھ کر لذائذِ نفسانی کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ ہر دل عزیزی کے ساتھ زندہ رہنے اور فن کو برتنے کے لیے انھوں نے یہی راستہ اختیار کیا اور اس طرح خود کو لکھنؤ میں موجود تہذیبی روح سے پوری طرح ہم آہنگ کر لیا۔ ان کی خواہشات تہذیبی روح کی خواہشات سے مل کر ایک جان ہو گئیں اور جرأت کی آواز سارے معاشرے کی روح کا اظہار بن گئی۔

اندھے ہونے کی وجہ سے حسن کے وہ پہلو ان کی نظروں سے اوجھل تھے جو دیکھنے سے تعلق رکھتے ہیں۔ لہٰذا ان کی خواہش میں اور شدت پیدا ہو گئی اور اپنی معدوم حس یعنی بصارت کی کمی کو وہ دوسری حسیات سے پوری کرنے لگے۔ لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ ایک طرف لکھنوی تہذیب کے اثر نے اور دوسری طرف ان کے احساسِ محرومی نے ان کی شاعری کی راہ متعین کر دی جس میں پستی کے ساتھ ایک ایسا لطف، ایک ایسا مزہ ضرور ہے جس سے کوئی انکار نہیں کر سکتا۔ ان کی چوما چاٹی محض بازاری یا مبتذل چیز بن کر نہیں رہ گئی بلکہ بائرن کی طرح جرأت کو بھی اس میں زندگی کا ایک اہم راز نظر آتا ہے۔ دوسرے شعرا کی طرح وہ پلٹ کر، پھر کر امرد پرستی کا شکار نہیں ہوئے بلکہ "پر علتِ کوئی گری

ہے سب سے بری بات'' (ص ۲۹۲، دوم) بلکہ ان کی شاعری میں جس محبوب سے ہماری ملاقات ہوتی ہے وہ صرف اور صرف ''عورت'' ہے اور یہ بات بذاتِ خود جرأت کی جنسی صحت کی نشانی ہے۔ وہ اپنی شاعری میں نہ جنسی تجربات کی واقعیاتی صورت ہمارے سامنے لاتے ہیں اور نہ فلسفیانہ اہمیت دے کر ان کی تجدید کرتے ہیں اور نہ انھیں گرا کر مبتذل بناتے ہیں، اسی لیے جرأت کی شاعری کا مطالعہ ''جنسی واقعیت'' کا ایک نیا باب کھولتا ہے۔ ہمارے دور میں حسرت موہانی کی شاعری کا ایک حصہ اسی روایتِ شاعری سے تعلق رکھتا ہے۔ جنسی لذت کی صحت مند تلاش ہمیں جرأت اور انگریزی شاعر بائرن کی طرف لے جاتی ہے اور شاعرانہ فطرت کا ایک مخصوص رخ پیش کرتی ہے۔ واقعیت کی طرف جدید رجحان، جس میں جنس بھی شامل ہے، جدید افسانوی ادب کا اہم جزو ہے اور جرأت کی شاعری اس رجحان کا پتا دیتی ہے۔ جرأت کی اس دور کی شاعری میں محبوب کا جسم ایک حقیقی چیز بن جاتا ہے اور اس کے لطف انگیز احساسی اثرات پڑھنے والوں کو یہ محسوس کرا دیتے ہیں کہ ایک زندہ چیز سامنے ہے، مثال کے طور پر ان کی متعدد غزلوں کے علاوہ ان کا مستزاد۔ جادو ہے نگہ، چھب ہے غضب، قہر ہے مکھڑا اور قد ہے قیامت، پیش کیا جا سکتا ہے۔ وہ اپنی شاعری میں اسی احساسی رخ کے افسانے سناتے ہیں اور اسی لیے ان کی غزلیں طویل اور مسلسل ہوتی ہیں۔ ان کی غزلوں میں افسانہ نگاری کا واضح رجحان محسوس ہوتا ہے۔ اس کا ایک ثبوت تو یہ ہے کہ وہ افسانہ نگار ہی کی طرح اپنے محبوب (عورت) کے تعلقات کو یاد کرتے ہیں اور ان یادوں کی ایک واقعیاتی تصویر سامنے آجاتی ہے اور ایک ڈرامائی منظر آنکھوں میں پھر جاتا ہے۔ دوسرے یہ کہ وہ اس منظر کی ترجمانی افسانوی انداز میں کرتے ہیں۔ شاعری کی طرح تعمیم نہیں کرتے بلکہ وہ واقعہ، واقعیت کے ساتھ، ان کی غزل میں آتا ہے اور ان کی قوت تخئیل اسے، جہاں تک ممکن ہو، جوں کا توں رہنے دیتی ہے جس کے نتیجے میں شاعری کی آفاقی (Universalised) تصویر کی جگہ افسانہ نگاری کی واقعیاتی (Realistic) تصویر ہمارے سامنے آتی ہے۔ تیسرے یہ کہ یہ واقعہ چونکہ پوری چیز ہے اور شعر کے دو مصرعوں میں نہیں سما سکتا اس لیے ان کی غزل طویل اور مسلسل ہو جاتی ہے اور اکثر غزلیں پورا افسانہ بن جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر ان کی یہ غزل پڑھیے جس کا مطلع ہے:

نہ گرمی رکھے کوئی اس سے خدایا   شرارت سے جی جس نے میرا جلایا

اور اسی کے ساتھ وہ دو غزلیں بھی پڑھیے جو غزل در غزل کے طور پر اس زمین میں اس غزل کے فوراً بعد آتی ہیں:

یہ کس پردہ نشیں سے دل لگایا   کہ اک عالم سے ہم نے منھ چھپایا
فلک یک دم اسے آگے نہ لایا   تب آیا وہ کہ جب وقت اپنا آیا

تو آپ دیکھیں گے کہ یہ صرف غزلیں نہیں بلکہ افسانہ ہیں۔ اس قسم کی متعدد غزلیں ''کلیاتِ جرأت'' میں موجود ہیں۔[۷۹]

اس شاعری کو پرانے زاویۂ نظر سے دیکھیں تو کہا جائے گا کہ یہ معاملہ بندی کی شاعری ہے اور یہ کہ وہ خارجی شاعری ہے جس کا عروج جرأت کے اثرات کے ساتھ اور جرأت کے بعد لکھنوی شاعری میں ہوا اور جو دلی کی داخلی شاعری سے مختلف ہے لیکن غور سے دیکھیے تو محسوس ہوگا کہ یہ شاعری پرانے دائرے میں داخل بھی ہے اور اس سے الگ بھی۔ معاملہ بندی کی شاعری سے جرأت کا تعلق گہرا اور واضح ہے مگر فرق یہ ہے کہ وہ جو ''معاملے'' سامنے لاتے ہیں وہ معاملے سے زیادہ ذاتی جذباتی واقعات ہیں اور ان میں وہ واقعیت اور تسلسل ہے جو دوسرے معاملہ بندوں کے

ہاں عام طور پر نہیں ملتا۔ ان کی شاعری خارجیت کی طرف راغب ضرور ہے۔ وہ واقعات کو دوسروں کے لیے بیان کرتے ہیں اور اس لیے اپنے داخلی جذبات سے نہیں بلکہ واقعات کے خارجی پہلو سے تعلق رکھتے ہیں مگر یہ سب واقعات چونکہ ان پر گذرے ہیں اور سب پر ان کا مخصوص موڈ غالب ہے اس لیے انھیں خارجی کے ساتھ داخلی بھی کہا جاسکتا ہے۔ اس تخلیقی عمل نے ان تمام رسمی طریقوں کو ایک ایسی انفرادیت دے دی جس سے ہم جرأت کو پہچانتے ہیں اور جسے ہم نہ خارجیت کہہ سکتے ہیں اور نہ داخلیت بلکہ ''افسانویت'' کہہ سکتے ہیں۔ یہ قطعہ بند دیکھیے:

یہ خوبی اپنے طالع کی کہ ہر شب آن کر اس کو ۔۔۔ سناتے تھے جو کہنہ عاشقی کی داستانوں کو
انھیں افسانہ نو اپنا میں جس روز سکھلایا ۔۔۔ اسی دن ہر طرف اس نے کیا ان قصہ خوانوں کو

ڈی ایچ لارنس نے لکھا ہے کہ جنس جلتی ہوئی آگ کی طرح ہے کہ جسے ہم لاپرواہی سے چھوتے ہیں تو ہماری انگلیاں جل جاتی ہیں، اسی لیے سماجی انسان، جو صرف تحفظ کا قائل ہے، جنس کی آگ سے نفرت کرتا ہے اور اسی لیے سماجی انسان بصورت نواب مصطفیٰ خان شیفتہ جرأت کی شاعری کو: ''پذیرائی خاطر و گوارائی طبع اوباش والواط حرف می زدہ'' [۸۰] کہتا ہے۔

جرأت کے ہاں سراپا، معاملاتِ حسن و عشق کے مکالمات اور وصل و خواہشِ وصل کے بارے میں کثرت سے اشعار ملتے ہیں۔ ان سب اشعار میں وہ مزہ ہے جو جنس کے تعلق سے ہر شخص کے باطن میں موجود ہے اور جرأت ان ہی باتوں کو بیان کر دیتے ہیں۔ اسی پہلو کو دیکھ کر صفیر بلگرامی نے لکھا تھا کہ ''بہر حال جرأت کی مریداری میں شبہ نہیں'' [۸۱] چند شعر دیکھیے:

کیا کہوں وصل کی شب لے کے بلائیں اس کی ۔۔۔ کیا اٹھاتا ہوں میں زانو پہ بٹھانے کا مزا
کیا کہوں اس کی ادائیں وصل کی شب کو کہ بس ۔۔۔ ہاتھ لگ جاتے ہی کیا کیا کسمسانا لگ گیا

جرأت رہا نہ آپ میں اس وقت میں ذرا
جوں لب سے لب اور اس کے بدن سے بدن لگا
عقدۂ دل کیا کھلے گر وصل ہوتا ہے کبھی
مجھ سے شرماتا ہے وہ اور اس سے شرماتا ہوں میں
وائے نصیب ایک شب اس سے ہوئے نہ آہ ہم
دست بہ دست لب بہ لب سینہ بہ سینہ رو بہ رو
وصل میں دیکھ کے رہتا ہوں یہ حیراں کہ وہ شوخ
دم بہ دم جانبِ در کیوں نگراں رہتا ہے

وصل کی شب نیند ہی گر تم کو آتی ہے تو جاں ۔۔۔ لو ذرا منھ سے دوپٹہ تو الٹ کے سوئیے

لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ وصل کے اشعار میں بھی جرأت کے ہاں ترسنے کی کیفیت موجود ہے۔ یہاں تشنگی اور بے یقینی کا سا احساس ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ عاشق و محبوب دونوں ایک خوف میں مبتلا ہیں۔ اسی وجہ سے وہ کیفیتِ نشاط و سرمستی جو خواجہ حیدر علی آتش کے ہاں ملتی ہے، جرأت کے ہاں نہیں ہے۔ آتش کا یہ شعر دیکھیے:

یار کو میں نے مجھے یار نے سونے نہ دیا ۔۔۔ رات بھر طالعِ بیدار نے سونے نہ دیا

اب اس شعر کے بعد جرأت کا یہ شعر دیکھیے:

یاد آتا ہے یہ کہنا جب تو اُڑ جاتی ہے نیند ۔۔۔ اپنی ہٹھ تو رکھ چکے لو اب تو ہٹ کے سوئیے

آتش کے شعر میں نشاطیہ کیفیت ہے۔ طالعِ بیدار کی ترکیب اس نشاطیہ کیفیت میں معنویت کی خوشبو بھر دیتی ہے۔ جرأت کا شعر پورا واقعہ سنانے کے باوجود سرشاری، نشاط کی کیفیتِ طرب پیدا نہیں کرتا۔ آتش کا شعر ہمیں اپنے ساتھ لے جاتا ہے۔ جرأت کی شاعری ہمیں مزہ تو دیتی ہے سرور بھی کرتی ہے لیکن اپنے ساتھ نہیں لے جاتی۔

جرأت کا عشق محدود عشق ہے۔ وہ ان کی شخصیت کا صرف ایک حصہ ہے لیکن ساری شخصیت نہیں ہے۔ عشق ان کے لیے معاملات کی حیثیت رکھتا ہے، واردات کی نہیں، اس کا ہر پہلو ایک الگ حیثیت رکھتا ہے اسی لیے ان کی شاعری لمحے کی شاعری ہے اور اسی لیے ایک لمحہ دوسرے لمحے سے مل کر ایک وحدت نہیں بنتا۔ جرأت ان معاملات میں شوخی، چلبلا پن اور حلاوت شامل کر کے انھیں مزے دار بنا دیتے ہیں۔ ''مزے کی باتیں'' جرأت کی شاعری کا دائرہ کار ہے۔

گو وہ نہ بوسہ دیوے لیکن اس آرزو میں ۔۔۔ کس کس مزے کی باتیں اپنی زبان پر ہیں

مزے کی باتوں کا دائرہ تو محدود ضرور ہے لیکن جرأت نے کم و بیش ان ساری باتوں کو مزے کے ساتھ بیان کر دیا ہے جن کا تعلق معاملاتِ حسن و عشق سے ہو سکتا ہے۔ ''جرأت عام آدمی کے سارے جذباتی تقاضے پورا کرتا ہے اور قاری کو اپنے ذاتی تجربات لکھے لکھائے مل جاتے ہیں'' [۸۲] سارے کلیات میں سینکڑوں ہزاروں اشعار اس کا اظہار کر رہے ہیں۔ ان جذباتی تقاضوں کی نوعیت جاننے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے:

یاد کیا آتا ہے وہ میرا لگے جانا اور آہ ۔۔۔ پیچھے ہٹ کر اس کا یہ کہنا: کوئی آ جائے گا
شب کو کچھ میں نے کہا تو کس ادا سے بولا ۔۔۔ میری اور تیری کچھ اس بات کا اقرار نہ تھا
جاں بلب سن کے کسی سے وہ مجھے یوں بولا ۔۔۔ میرے بیزار سے مرنے دو پڑا، مجھ کو کیا
آنکھوں کے آگے اس کے تصور میں رات کو ۔۔۔ سو بار ایک چاند سا آ کر چمک گیا
بارے کل ہنس کے کہا یار نے جرأت ہم کو ۔۔۔ اپنا بتلائیو ٹک نام ہمیں بھول گیا
وعدہ بھی کر کے بوسے کا دیتے نہیں ہو تم ۔۔۔ لازم ہے آدمی نے جو منھ سے کہا، دیا
یاد آتا ہے تو کیا پھرتا ہوں گھبرایا ہوا ۔۔۔ چمپئی رنگ اور بدن وہ اس کا گدرایا ہوا
جاؤں جاؤں کیا کہے ہے بس لڑائی ہو چکی ۔۔۔ پیار سے میرے گلے اب جانِ جاں لگ جا نہ جا
گودی میں اٹھانے جو لگوں تو کہے کیا خوب ۔۔۔ ثابت تو مرے نقشِ قدم کو تو اُٹھالا
محبت مجھ سے تم رکھتے ہو تو یہ ۔۔۔ چلو کھاؤ نہ بس جھوٹی قسم تم

کہاں جاتا ہے بیٹھا اس کے ہوتے چین سے مجھ کو
کبھی پیچھے کو ہٹتا ہوں کبھی آگے سرکتا ہوں
عبث انگڑائیاں لے لے کر کیوں ملتے ہو آنکھوں کو
بھلا یہ بھی تو گھر ہے سو رہو گر نیند آئی ہے

اس شوخ سے پوچھی جو خبر دل کی تو اس نے ۔۔۔ اک غنچۂ دل پھینک دیا ہاتھ میں مل کے

گویا تلے شفق کے جھمکتا ہے آفتاب — لیٹا جو منھ میں سرخ دوپٹہ وہ تان کے
گھر کو جانا ہے ترے کوچے سے جرأت تو یوں — جائے ہے جیسے کہ رستہ نہیں آتا ہے اسے
اچھا جو مرے پاس نہ آؤ تو نہ آؤ — مجھ سے بھی تو کچھ آپ کبھو کام رکھیں گے

نہ پوچھیے مجھ سے کہ سارے بدن کا کیا تھا حال
ذرا جو ہاتھوں میں ہاتھ اس کے پیارے پیارے لیے

جب یہ سنتے ہیں کہ ہمسائے ہیں آپ آئے ہوئے — کیا در و بام پہ ہم پھرتے ہیں گھبرائے ہوئے
شب خواب میں اس شوخ کے آنکھوں پہ قدم تھے — پر آنکھ جو کھل گئی تو عجب سوچ میں ہم تھے
حیرت ہے کہ کل اس نے کہی کان میں اپنے — وہ بات کہ مطلق جو نہ تھی دھیان میں اپنے
تعریف اس کی کرنے محفل میں جب لگا میں — منھ پھیر کر وہ بولا ''چپکے سے مہربانی''

ان معاملاتِ حسن کو دیکھیے تو یہ سب واقعیاتی حالت کو بیان کرتے ہیں جنھیں جرأت بے تکلفی و بے باکی سے صاف ستھری زبان میں سنا دیتے ہیں۔ یہ شاعری بے تکلف یارانِ محفل کی شاعری ہے اور اس تہذیب کے رنگ و مزاج کے عین مطابق ہے لیکن ساتھ ہی وہ محدود بھی ہے:

جو بات بوجھ جاوے کہہ بیٹھے پھر یہ اس کو — اہلِ جہاں یہ سن لو جرأت کی تم کہانی

جرأت کا عشق صرف جسم سے تعلق رکھتا ہے اور اسی کے اردگرد گھومتا ہے۔ جسم ایک بڑی نعمت ہے لیکن اگر آدمی جسم کو صرف جسم سمجھ کر قبول کرے تو وہ اس میں علویت پیدا نہیں کر سکتا۔ جرأت کو خود اس کا احساس ہے:

جرأت بلند مرتبۂ عشق ہے بہت — ہم پست ہمتی سے ابھی ہیں ورے ورے

میر نے جسم محبوب کو بھی علویت سے ہم کنار کر دیا۔ جرأت یہ نہیں کر پاتے اور اسی لیے ان کے ہاں وصل میں بھی آسودگی کا احساس نہیں ہوتا۔ قربتِ محبوب بھی یہ تشنگی دور نہیں کرتی۔ وصل میں بھی ہجر بے قرار رکھتا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ وصل میں خود محبوب شامل نہیں ہے:

رات تو بند قبا کھولنے کی ہٹ میں کٹی — صبح نزدیک ہے لے اب تو کہا مان کہیں
کر سکے کیوں کر بھلا پاؤں وہ رنجور دراز — جس کو بستر پہ ہو جنبش سفر دور دراز

لب اس لب سے ملاتا ہوں تو بس دل میں یہ آتی ہے
جو لذت اس کو بھی مل جائے کچھ تو کیا مزا ہووے

جیسا کہ میں کہہ آیا ہوں جرأت نے جس معاملہ بندی کو اپنی شاعری میں پیش کیا اس میں جنسی نفسیات پر زور ہے۔ جرأت اس نفسیات کو واقعیت کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔ اس میں وہ سارے معاملاتِ حسن و عشق بھی آ جاتے ہیں جو جنسی پہلو کی ترجمانی کرتے ہیں۔ جنس اور اس کے معاملات اس طور پر اس سے پہلے اردو شاعری میں نہیں آئے تھے۔ اعضائے جسمانی کا تعلق بھی اسی عمل سے ہے۔ سراپا فارسی و اردو شاعری میں عام ہے اور خاص طور پر اس دور میں بہت مقبول تھا۔ جرأت نے بھی ''سراپا'' پیش کیا ہے۔ سراپا کی ان کے ہاں دو صورتیں ہیں۔ ایک یہ کہ پوری غزل میں ''سراپا'' بیان کیا ہے اور ایسے بہت سے سراپا کلیاتِ جرأت میں موجود ہیں۔ دوسرے یہ کہ غزل کے متعدد اشعار میں بھی اعضائے جسم کو بیان کیا ہے۔ جرأت کے ان سراپاؤں میں گوشت پوست کی زندہ عورت سامنے آتی

ہے جسے جرأت نے دیکھا یالمس سے محسوس کیا ہے۔ یہاں روایتی نازک جسم نہیں بلکہ گداز، بھرا ابھرا گدرایا ہوا جسم ہے:

ع رانیں بھری بھری اور شلوار خنجری کی

یہ جسم جو چھو کر دیکھا اور محسوس کیا گیا ہے۔ ان کے ہاں رنگوں کا بیان بھی ہے لیکن یہ رنگ وہ ہیں جو انھوں نے بینائی کے زمانے میں اپنی آنکھوں سے دیکھے تھے۔ اب وہ جسم کو چھونے سے صورت اور رنگ کے ساتھ تخیل کی آنکھ سے دیکھ رہے ہیں۔ جرأت کے محبوب کا جسم ان کی شاعری میں ایک حقیقی چیز بن کر سامنے آتا ہے اور اس کے لطف انگیز حسی اثرات پڑھنے والے کو یہ محسوس کرا دیتے ہیں کہ ایک زندہ چیز سامنے ہے۔ یہاں حسن کی کشش دراصل جنس کی کشش ہے: ع لگے گی ہاتھ کب وہ گوری، ابھری گات، ہے ظالم۔ ع شکم دیکھوں گا میں کس روز وہ میدے کی لوئی سا۔ ع وہ ابھری ابھری سخت کچیں اور پیٹ ملائم مخمل سا۔ ع وہ اونچی گوری گول سرین وہ کافر رانیں بھری بھری۔ ع ران سے لے پنڈیوں تک کیا گدازی ہے سڈول یا وہ مستزاد: ع جادو ہے، نگہ چھب ہے غضب، قہر ہے مکھڑا اور قد ہے قیامت۔ جرأت نے جہاں بھی سراپا یا جسم کے کسی حصے کو بیان کیا ہے وہاں حسیاتی اثر موجود ہے۔ اسی سے وہ مزا، وہ لطف پیدا ہوتا ہے جو جرأت کی شاعری کا طرۂ امتیاز ہے۔ سامانِ آرائش اور زیوارت بھی چونکہ اسی جسم کا حصہ ہیں اس لیے وہ حسن جسم کا حصہ بن کر ان کی شاعری میں آئے ہیں اور جسم کے تاثر کو گہرا کرتے ہیں۔ جرأت ''کیفیت'' نہیں بلکہ جسم کی ''حالت'' بیان کرتے ہیں لیکن حالت کے بیان میں واقعیت کے ساتھ وہ فطری کیفیت چھپی ہوئی موجود ہے جو جنس کے تصور کے ساتھ انسانی جبلت میں موجود ہے اور پڑھنے والا حالت کے بیان ہی سے کیفیت کے حدوں میں داخل ہو جاتا ہے۔ جرأت نے جنس کو اردو شاعری میں موضوعِ سخن بنا کر اس کے فطری و جبلی رخ کو اجاگر کیا ہے۔ ادا بندی اور مزے کا چولی دامن کا ساتھ ہے اسی لیے جرأت کی شاعری صحت آفریں، مزے دار شاعری ہے۔ ان کے بیان میں واقعیت اور خلوص ہے اور یہی خلوص انھیں فحش نہیں ہونے دیتا۔ یہی وہ بات ہے جسے ''بہار بے خزاں میں'' ''اختلاط شوخ دلیرانہ خبری دہد'' [۸۳]

جو بات سوجھ جاوے کہہ بیٹھے پھر یہ اس کو اہلِ جہاں یہ سن لو جرأت کی تم کہانی

جرأت کی غزل کے اس رنگ اور مزاج کے ساتھ یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ وہ ایک ایسے شاعر ہیں جو قادر الکلام بھی ہے اور پُر گو بھی۔ خوش بیان بھی ہے اور نباضِ زبان بھی۔ ان کی پرگوئی اور قادر الکلامی کا یہ عالم ہے کہ پتھر سے پتھر زمین کو بھی پانی کر دیتے ہیں۔ بعض غزلوں میں تو ردیفیں ایسی ہیں جنھیں دیکھ کر ہی پسینہ آ جاتا ہے لیکن جرأت اس میں بھی مزے دار شعر نکال لیتے ہیں مثلاً اس مصرع میں...... ''آواز کے تصدق اس گفتگو کے صدقے'' آواز قافیہ ہے اور باقی سارا مصرع ردیف ہے اور اس زمین میں بھی جرأت نے ۱۴ شعر کی غزل کہی ہے۔ وہ ردیف کو ایسے سلیقے اور ہنرمندی سے استعمال کرتے ہیں کہ مشکل زمین کی طرف دھیان نہیں جاتا۔ زبان کے معاملے میں بھی وہ بہت محتاط ہیں۔ نہ صرف صفائی بندش سے دل نشین سلاست پیدا کر دیتے ہیں بلکہ صحتِ محاورہ، درستی روزمرہ، ارتباط الفاظ اور فصاحت کا دامن بھی ہاتھ سے نہیں چھوڑتے۔ اسی لیے ان کی غزل شستہ و رفتہ ہے، سخن تراشی ان کا فن ہے۔ زورِ کلام ان کی بنیادی خصوصیت ہے۔ غزل در غزل کہہ کر وہ اپنی استادی کا لوہا منواتے ہیں۔ جرأت غزل ایسے کہتے ہیں جیسے وہ امتحان کا پرچہ حل کر رہے ہوں:

جرأت اب اس زمین میں بہتر غزل اک اس سے
پڑھ اور بھی کہ تجھ سے ہم امتحان پر ہیں

ان کی شاعری ترتیب الفاظ میں اکثر نثر سے قریب رہتی ہے اور دونوں مصرعے ایک جان رہتے ہیں۔ ان کی متعدد غزلیں سجع ہیں۔ صنائع بدائع اس خوب صورتی سے استعمال کرتے ہیں کہ شعر کے مزے میں اضافہ ہوجاتا ہے۔ لیکن یہ غور کرنے ہی سے پتا چلتا ہے کہ یہ مزہ کس صنعتِ شعری کے استعمال سے آیا ہے۔ ایک غزل ان کے کلام میں ایسی بھی ہے جسے معمہ غزل کہا جاسکتا ہے۔ اس میں حروف کو آگے پیچھے کر کے جرأت نے نئے الفاظ وضع کیے ہیں جو مہمل ہیں لیکن چیستاں کی طرح حرفوں کو دوبارہ ترتیب دینے سے صحیح الفاظ تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ چیستان۔ اس غزل کا مطلع ومقطع دیکھیے: [۸۴]

بشہ ینُ تجھی جُت ہب دولار ہنی یائی — اَت ہبج سقم رہتی زنہار ہنی یائی
جرأت جھتی پچھ گوندا دال ربخ اجرت — چچھ یکیے رخب صاقد ہنزار ہنی یائی

بظاہر یہ شعر مہمل ہیں لیکن غور سے دیکھیے اور سوچیے تو ان کی اصل شکل یوں سامنے آتی ہے:

شب نیند مجھے تجھ بن دلدار نہیں آئی — تا صبح قسم تیری زنہار نہیں آئی
اجرت تجھے کچھ دوں گا لا دے خبر جرأت — کچھ اس کی خبر قاصد زنہار نہیں آئی

شعر گوئی اور استعمال الفاظ پر انھیں ایسی قدرت حاصل تھی کہ اپنے دور میں اپنی زبان وبیان کی وجہ سے: ع ''ہر دم نئی زباں ہے اپنے دہن کے اندر''۔ اپنے موضوعاتِ شاعری کی وجہ سے: ع غزل اور معشوق کی، عاشق کی۔ اپنی مجلسیت کی وجہ سے: ع کہ شب کو پری رُویوں کا مجمع ہووے اور دن کو۔ اپنی صلح جو طبیعت اور خوش خلقی وملنساری کی وجہ سے: ع وہ اگر تجھ سے خفا ہے تو ہی جا مل، کیا ہوا؛ وہ خاص وعام میں مقبولیت کے اوج کمال پر پہنچ گئے۔

ہوا مقبولِ خاص و عام جو جرأت سخن تیرا — کرم اور رحم یہ تجھ پر نبی کا اور علیؑ کا ہے

اسی مقبولیت سے خود جرأت کو بھی یہ خیال پیدا ہوگیا تھا کہ انھوں نے نئے ڈھب کی طرزِ گفتگو نکالی ہے۔ لیکن تاریخ ادب گواہ ہے کہ اپنے دور میں مقبول شاعری عام طور پر تہذیبوں کے مزاج بدلنے سے آنے والے زمانے میں قبولِ عام کے درجے سے گر جاتی ہے۔ سدا بہار تخلیق تو وہ ہے جو آفاقیت کو چھو لے اور جب زمانہ کروٹ بدلے تو اس میں نئے معنی کی روشنی پھوٹنے لگے۔ جرأت کا کلام اس آفاقیت سے عاری ہے اور اس لیے وہ آج اتنے بڑے شاعر نہیں رہے جتنے اپنے زمانے میں تھے۔ ان کی غزل موضوع وطرز، دونوں سطح پر، ایک محدود دنیا کو سامنے لاتی ہے۔ جرأت کی شاعری ایک مخصوص دور کے مخصوص مزاج کی شاعری ہے جو موجود (Particular) سے آفاق (Universal) کی طرف نہیں جاتی اور اسی لیے اس میں علویت نہیں ہے۔ جرأت کے زیرِ اثر شاعری کا یہ رجحان اور شاعروں کا ایک طبقہ ضرور پیدا ہوگیا جس نے خارجیت کو اختیار کیا اور شاعری کو ایک دوسری انتہا کی طرف لے گیا جس میں خارجیت اور معنی آفرینی معیارِ سخن ٹھہرے۔ جرأت کی شاعری آئیں بڑے ہونے کا فریب سادیتی ہے۔ ادب زندگی کا آئینہ ہے اور جرأت کی شاعری اس دور کو اپنے اظہار کے آئینے میں اجاگر کرتی ہے۔

جرأت کا اصل میدان تو غزل ہے لیکن دوسری اصنافِ سخن مثلاً قصیدہ، مثنوی، رباعی، قطعہ، واسوخت، سلام ومراثی، وغیرہ میں بھی ان کا اتنا کلام ہے کہ بہت سے شاعروں کا سارا کلام بھی بحیثیت مجموعی اتنا نہیں ہوگا۔ یہ

سب کلام ان کی قادر الکلامی کا زندہ ثبوت ہے لیکن جیسا میں نے کہا، آفاقیت کو نہیں چھوتا۔ جرأت کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ جیسے شاہ مبارک آبرو محمد شاہ رنگیلے کے دور کے نمائندہ شاعر تھے، اسی طرح جرأت آصف الدولہ کے دور کی تہذیب کے نمائندہ و ترجمان شاعر تھے۔ وہ شاعر جو کسی تہذیب کی نمائندگی کرتا ہے، اسی تہذیب کے ساتھ اٹھتا اور اسی کے ساتھ گرتا ہے۔ ہم جرأت کو جب بھی اس پس منظر سے الگ کر کے دیکھیں گے تو وہ اس مچھلی کی طرح نظر آئیں گے جسے پانی سے نکال کر وقت کے ریت پر ڈال دیا گیا ہو۔ وہ سیاسی و معاشرتی صورتِ حال جس سے سلطنتِ اودھ دو چار تھی اور جس کے بارے میں خود جرأت نے کہا تھا:

سمجھے نہ امیر ان کو کوئی نہ وزیر ۔۔۔ انگریز کے ہاتھ اک قفس میں ہیں اسیر
جو کچھ وہ پڑھائیں سو یہ منھ سے بولیں ۔۔۔ بنگالے کی مینا ہیں یہ پورب کے امیر

اس کی تہذیب بھی ایسی ہو سکتی تھی۔ یہ سیاسی، معاشرتی و تہذیبی صورتِ حال صرف ''میاں خوجی'' اور نواب آصف الدولہ ہی پیدا کر سکتی تھی۔ آصف الدولہ کے بارے میں آیا ہے کہ ان کا ''اوپر کا دھڑ بڑا تھا اور تلے کا دھڑ کمر سے پاؤں تک کسی قدر چھوٹا تھا۔ جب بیٹھ جاتے تو معلوم ہوتا کہ خوش قامت جوان ہیں۔ جب کھڑے ہوتے تو آدمیوں کی کمر تک پہنچتے'' [۸۵] اور آصف الدولہ کی پروردہ تہذیب کی ترجمانی و نمائندگی کا شرف اندھے قلندر بخش جرأت ہی کو حاصل ہو سکتا تھا جو انھیں حاصل ہوا۔ بڑی تہذیب میں قوت بھی بڑی ہوتی ہے اور یہی قوت معاشرے کی ہر سطح پر اس تہذیب کے افراد میں ہوتی ہے۔ اودھ کی تہذیب بڑی تہذیب نہیں تھی۔ اس کی قوتِ عمل بے جان ہو چکی تھی۔ وہ گھری ہوئی محبوس تہذیب تھی جس کی جڑوں میں انگریز محافظ، باغبان بن کر، تیزاب ڈالنے میں لگا ہوا تھا۔ ایسی صورت میں کسی بڑے تخلیقی عمل یا کسی بڑی شاعری کی توقع رکھنا بے سود تھا۔ جرأت کی شاعری بھی اسی لیے بڑی شاعری نہ بن سکی لیکن اس نے اپنے دور کی تہذیب کی پوری طرح ترجمانی ضرور کی اور یہی اس کی اہمیت ہے۔

(۳)

اس جاگیردرانہ دور میں قصیدہ سب سے اہم و برتر صنفِ سخن کا درجہ رکھتا تھا اور اسی سے ہر شاعر کی تخلیقی صلاحیتوں کا اصل امتحان ہوتا تھا۔ جرأت نے قصیدہ کی ہیئت میں کل چار قصیدے لکھے۔ دو حضرت علیؓ کی مدح میں، ایک شاہ کریم عطا سلونی اور ایک شہزادہ میرزا سلیمان شکوہ کی مدح میں، لیکن موضوع کے اعتبار سے دیکھا جائے تو مدحیہ قطعات، منقبتی مسدسیں اور اکثر مثنویوں کے آخر میں بھی مدحیہ اشعار آتے ہیں مثلاً کارستانِ الفت'' کے آخر میں تیرہ اشعار، مثنوی ''در ہجو شدتِ سرما'' میں چودہ اشعار، مثنوی ''در ہجو شدت گرما'' میں بیس اشعار، مثنوی در ''ہجو بخیل و ممسک'' میں تیرہ اشعار، مثنوی شعلۂ شوق میں اُنیس اشعار نواب احمد علی خاں شمس الدولہ بہادر صولت جنگ کی مدح میں کہے گئے ہیں۔ ہیئت کے اعتبار سے تو یہ حصے قصیدے کے ذیل میں نہیں آتے لیکن موضوع اور تعدادِ اشعار کے اعتبار سے اگر قصیدے کی ایک تعریف یہ بھی ہے کہ اس میں بارہ سے زیادہ اشعار ہوں تو ان مثنویوں کے آخری حصے اور مدحیہ قطعات وغیرہ مختصر قصائد ہی کہے جائیں گے۔ اگر ان سب کو سامنے رکھ کر دیکھا جائے تو جرأت کی مدحیہ شاعری کی مقدار قابلِ ذکر ہو جاتی ہے۔ جرأت کی شاعری کے یہ سب پہلو ''کلیات جرأت'' کے سامنے نہ ہونے کے باعث اب تک نظروں سے ایسے اوجھل تھے کہ بعض اہلِ علم نے یہ تک لکھ دیا کہ ''قصیدے کی طرف انھوں نے کبھی بھول کر بھی رخ

نہیں کیا'' [۸۶]

قصیدے کی ہیئت میں لکھے جانے والے چاروں قصیدوں میں سے تین میں ایک بات مشترک ہے کہ وہ ان میں اپنی پریشاں حالی وگرفتہ خاطری کا اظہار کرتے ہیں۔ حضرت علیؓ کی منقبت میں جو دو قصیدے لکھے گئے ہیں ان میں سے ایک میں اظہارِ عقیدت اور مدح کے بعد یہ کہہ کر کہ ''سیہ بختی سے وہ گرفتہ خاطر ہوں'' یہ خواہش کرتے ہیں:

سوا میں تیرے کہوں کس سے جا کے عقدۂ دل — کہ تیرے آگے نہیں رکھتی اعتبار گرہ
عجب ہے پیچ کہ میرے دِل گرفتہ کی — کسی طرح نہیں کھلتی بہ روزگار گرہ

اور دوسرے قصیدے کی تشبیب میں یہ کہہ کر:

ہزاروں سینکڑوں آزار ایسے مہلک ہیں — کہ گر کہوں میں مفصل تو ہے میاں جاں کاہ

گریز کر کے مدح پر آتے ہیں تو کہتے ہیں ع بس اب یہ جرأت عاصی کی عرض ہووے قبول:

کسی قرض کا نہ صدمہ ہو، جو ہے سو ہو دفع — سدا جہاں میں بہ صحت رہوں میں شام وپگاہ
شہا! بہ حقِ محمد و آلہِ الا مجاد — ہو چشم بھی مری روشن نہ دیکھوں روزِ سیاہ

ان دونوں قصیدوں سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک پریشاں روزگاری میں اور دوسرا بینائی کے گرنے یا چلے جانے سے پریشان ہو کر لکھا ہے۔ اس قصیدے کی تشبیب میں انسانی مجبوری کو مسئلہ بنا کر اٹھایا گیا ہے اور مدح کے بعد اپنی بینائی کے لیے دل سوزی کے ساتھ دعا مانگی ہے۔ اس قصیدے کی مدح میں وہ زورِ بیان ہے معلوم ہوتا ہے کہ فی الواقع ایک دکھی انسان دل کی گہرائیوں سے اپنی عقیدت اور ممدوح کی عظمت کا اظہار کر رہا ہے۔ تیسرا قصیدہ حضرت شاہ کریم عطا سلونی (م ۱۸۳۳ء) کی خدمت میں بطورِ نذرانۂ عقیدت شاہ کمال کے ہمراہ پیش کیا گیا تھا۔ یہ قصیدہ تشبیب، گریز، مدح کے اعتبار سے جرأت کا قابلِ ذکر قصیدہ ہے۔ اس میں بھی جرأت نے یہ دعا مانگی ہے:

یہ ملتجی ہوں کہ محتاج اغنیا کا نہ ہوں — وصولِ غیب سے ہو جائے کام دل میرا

چوتھا قصیدہ مرزا سلیمان شکوہ کی خدمت میں عید کے موقع پر پیش کیا گیا تھا۔ اس کی تشبیب بہاریہ ہے جس سے سرمستی اور خوشی کی فضا قائم ہوتی ہے۔ مدح میں شاعرانہ مبالغہ دلچسپ ہے قصیدے کی ہیئت کے مطابق دعائیہ اشعار پر قصیدہ ختم ہوتا ہے۔

مسدس کی ہیئت میں حضرت علیؓ کی منقبت اثر و تاثیر کے اعتبار سے خاص اہمیت رکھتی ہے۔ اسی ہیئت میں ایک منقبت حضرت شاہ ولایت کی مدح میں بھی ملتی جس میں اپنی پریشاں حالی اور ملازمت پر دوبارہ بحالی کے لیے دعا مانگی گئی ہے۔ شاعری ہی جرأت کی زندگی اور ان کا اوڑھنا بچھونا تھی اسی لیے وہ ہر کام شاعری ہی سے لیتے ہیں۔

جرأت کے قصائد، مدحیہ اشعار، مدحیہ قطعات اور مثنوی میں مدحیہ حصّوں کو بحیثیت مجموعی دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ مدح ان کا مزاج نہیں بلکہ مجبوری ہے۔ منقبتی قصائد کو چھوڑ کر، جہاں مدح اظہارِ عقیدت کے ساتھ ذاتی پریشانیوں کے ازالے کے لیے کی گئی ہے، عام طور پر محسوس ہوتا ہے کہ مدح میں ان کا دل شامل نہیں ہے۔ قصائد میں نہ تشبیب پر زور ہے، نہ مدح میں شاعرانہ تخیل اور مبالغہ رنگ بھرتا ہے اور نہ رفعتِ خیال اور علویت سے زورِ کلام پیدا ہوا ہے۔ ان کے ہاں وہ شاعرانہ شکوہ، وہ تاثیلفی التزام اور وہ تنوع بھی نہیں ہے جو نصرتی، سودا، ذوق کی طرح، قصیدے کو قصیدہ بناتا ہے۔ جرأت قصیدے کی ہیئت و روایت کی بھی پوری طرح پیروی نہیں کرتے اور نہ قصدے کی روایت

میں کوئی اضافہ کرتے ہیں لیکن یہ ضرور ہے کہ طویل نظم لکھنے کی روایت میں مربوط شاعری کے رنگ کو اپنی سلاست و روانی سے، اردو شاعری کی روایت میں ضرور شامل کر دیتے ہیں۔

یہی سلاست و روانی اور قدرتِ اظہار جرأت کی مثنویوں میں نظر آتی ہے۔ جرأت نے چھوٹی بڑی (۳۱) مثنویاں لکھی ہیں جنھیں موضوع کے اعتبار سے چار عنوانات میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

(الف) عشقیہ
(۱) در عشق خواجہ حسن و بخشی طوائف
(۲) در عشقِ راجہ و چیری
(۳) کارستان الفت
(۴) شعلۂ شوق

(ب) وصفیہ
(۱) در توصیف کوٹھی نواب سعادت علی خاں
(۲) در توصیف قلیان
(۳) در توصیف سراپائے محبوب

(ج) ہجویہ
(۱) در ہجو خارش (۱۱۹۶ھ)
(۲) در ہجو چیچک (۱۲۰۳ھ)
(۳) در ہجو نزلہ و زکام
(۴) در ہجو تپ لرزہ (۱۲۱۲ھ)
(۵) در ہجو شدتِ سرما
(۶) در ہجو شدت گرما
(۷) در ہجو شدتِ باراں
(۸) در ہجو بخیل و ممسک
(۹) در ہجو دزدِ سگ
(۱۰) در ہجو دزدی
(۱۱) در ہجو شتر سوار
(۱۲) نقل پیر مرد
(۱۳) نقل کریلا نقال
(۱۴) نقل زن فاحشہ
(۱۵) نقلِ زبان عمدہ
(۱۶) نقل شخصِ احمق
(۱۷) ہجو در مذمت نواب کریم اللہ خاں خلف نواب فیض اللہ خاں

(د) متفرق
(۱) مکتوب بنام محبوب
(۲) مکتوب بنام محبوب
(۳) مکتوب بنام محبوب
(۴) مکتوب بنام محبوب
(۵) مکتوب بنام میر حیدر
(۶) مکتوب بنام منشی میرزا سلیمان شکوہ
(۷) فال نامہ

مثنوی ''در عشق خواجہ حسن و بخشی طوائف'' جرأت کی سب سے طویل مثنوی ہے۔ اور قصے کے اعتبار سے مکمل بھی۔ اس مثنوی کے اشعار کی تعداد ۸۸۸ ہے لیکن بعض دوسرے مخطوطات میں اشعار کی تعداد (۹۴۷)، (۱۰۲۴) اور (۱۰۳۵) ہے۔ [۸۷]۔ ان زائد اشعار کی وجہ یہ ہے کہ جرأت نے مثنوی لکھنے کے کچھ عرصے بعد عاشق و معشوق کے اضطراب و بے قراری کے بیان میں اشعار کا اضافہ کیا۔ ممکن ہے کچھ اشعار کم بھی کیے ہوں اسی لیے مختلف نسخوں میں اشعار کی تعداد مختلف ہے ''سراپا نگاری'' جرأت کا خاص پسندیدہ موضوع ہے۔ زیر نظر مثنوی میں بخشی کا سراپا۔ جو بیچ میں آتا ہے، جرأت نے اس کی تاریخ تصنیف ''ہوا ہے دیکھ لو اوصافِ بخشی'' سے ۱۱۹۲ھ نکالی ہے جب کہ مثنوی کی تاریخ تصنیف جرأت نے ''یہ عشق و حسن کی اک داستاں ہے'' سے ۱۱۹۱ھ نکالی ہے۔ یہ دونوں تاریخیں اس وقت صحیح اور قابلِ قبول ہو سکتی ہیں جب یہ کہا جائے کہ مثنوی ۱۱۹۱ھ میں مکمل ہوئی اور ۱۱۹۲ھ میں جرأت نے بخشی کے سراپا کا اضافہ کر کے اسے آخری شکل دے دی۔ اور یہی بات میرے خیال میں درست ہے۔

یہ مثنوی جس میں خواجہ حسن اور بخشی طوائف کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے، ایک سچی داستان ہے۔ خواجہ حسن (م ۱۰ ذالحجہ ۱۲۴۱ھ/ ۱۶ جولائی ۱۸۲۶ء) جو دہلی کے رہنے والے تھے اور خواجہ قطب الدین مودود چشتی اور خواجہ کھاری جیسے بزرگوں کی اولاد تھے، ہجرت کر کے دہلی سے فیض آباد آئے وہ "قابل اور حسن پرست" [۸۸] اور کشف و کرامات اور علم نجوم و ہیئت سے واقفیت کی بنا پر مشہور و مقبول ہو گئے تھے۔ خواجہ حسن جرأت اور نواب محبت خان محبت کے قریبی دوست تھے۔ یہ تینوں ایک ساتھ فیض آباد سے اناوے ہوتے ہوئے لکھنؤ آئے تھے۔ عشق کا یہ واقعہ لکھنؤ ہی میں پیش آیا اور جرأت نے اسی سچے واقعے کو اس مثنوی کا موضوع بنایا ہے۔ جرأت مثنوی کی ہیئت کے مطابق حمد و نعت اور منقبت کے بعد عشق کی اہمیت اور حیات و کائنات سے اس کے رشتے پر روشنی ڈال کر داستان کا آغاز اس طرح کرتے ہیں کہ شہر دہلی جب برباد ہوا اور فیضِ آباد آباد ہوا تو ایک بزرگ دہلی سے فیض آباد آئے۔ جب مشتاق ہو کر میں ان سے ملنے گیا تو دیکھا کہ یہ شخص تو پیر طریقت ہے: ع بجا ہے گر کہوں اس کو ولی ہے۔ یہ بزرگ حضرات خواجہ حسن تھے۔ حسن و جمال میں بے مثال اور علم و کرامات میں یکتا۔ جرأت رات دن ان کی خدمت میں حاضر رہتے۔ اکثر حاضرین یہ کہتے ہیں کہ "حضرت عشق میں اب کم ہے تاثیر" خواجہ حسن نے یہ سن کر ایک دن فرمایا کہ تم قدرتِ حق کا انکار نہ کرو۔ اگر کسی نے پیمانۂ عشق پیا تو ہم تمھیں دیوانۂ عشق کا دیدار کرائیں گے۔ خواجہ حسن خود بھی حسن پرست تھے۔

یہ سچ ہے جو ہو بر حق سے آگاہ   تو ہووے خوب رویوں کی اسے چاہ

اتفاق دیکھیے کہ خواجہ حسن خود ہی اس عشق کا شکار ہو گئے۔ جرأت نے ان کے اسی عشق کے سچے، آنکھوں دیکھے حال کو اپنی مثنوی میں بیان کیا ہے:

سنی کہتے ہیں، سب دیکھی کہی میں   انھوں نے جھوٹ اور سچی کہی میں

وی "خواب و خیال" میں میر نے اپنے عشق کا واقعہ خود بیان کیا ہے۔ میر اثر نے بھی اپنی مثنوی "خواب و خیال" میں عشق کا واقعہ خود بیان کیا ہے لیکن یہاں خواجہ حسن کے بجائے ان کے ہمراہی اور چشم دید گواہ جرأت اس آنکھوں صۂ عشق کو بیان کر رہے ہیں۔ اس قصے میں کوئی بات خلاف معمول نہیں ہے۔ جب عاشق و معشوق دونوں عشق ہو جائیں اور انھیں دیدار و ملاقات میسر نہ آئے تو ان کی ایسی حالت ہو جانا، جیسی جرأت نے اس مثنوی میں [illegible] ہے، بعید از فہم نہیں ہے۔ جرأت نے عاشق و معشوق کی حالتِ زار کی ہو بہو تصویریں اُتاری ہیں۔ اس میں جذبۂ عشق اتنا قوی ہے کہ مثنوی پڑھتے ہوئے اس کا اثر پڑھنے والے کو آج بھی متاثر کرتا ہے۔ یہ بظاہر عشق مجازی کی داستان ہے۔ لیکن اس کا رخ عشقِ صادق اور عشق حقیقی کی طرف ہے۔ متن ایک ناٹک ہے۔ اس کا کردار اور اس کا طرزِ عمل بالکل ویسا ہی ہے جیسا کہ ایک ناٹکہ کا ہوتا ہے۔ خواجہ حسن شاہد پرست اور بزرگ ہیں۔ ان پر جو عشق کے اثرات مرتب ہوئے اور جس طرح وہ عشق کی آگ سے گزرے وہ بالکل فطری ہیں۔ بخشی (طوائف۔ محبوبہ) عشق میں مبتلا ہو کر جس طرح بیمار پڑی اور جرأت نے جس طرح اس کی حالتِ زار کو بیان کیا ہے، وہ بھی بالکل فطری ہے۔ دیدار محبوب سے مریضِ عشق کی حالت کا سدھرنا بھی فطرت کے مطابق ہے۔ یہی حقیقت نگاری اس مثنوی کی خصوصیت ہے۔ جرأت نے اس واقعہ کو من وعن بیان کرنے پر اکتفا کیا ہے۔ جذبات و حالتِ فراق اور سراپا بیان کرنے کا جرأت کو خاص ملکہ حاصل ہے۔ یہاں بھی جو فراق کی تصویر اتاری گئی ہے اور بخشی کا جو سراپا بیان کیا گیا ہے وہ اثر و تاثیر سے پُر ہے۔ اسی سے قصے نے طول کھینچا ہے اور اسی سے قصے میں دلچسپی گہری ہوئی ہے۔ یہ اردو کی بڑی مثنوی نہیں ہے لیکن

اس دور کی قابلِ ذکر عشقیہ مثنوی ضرور ہے جسے جرأت کی قادرالکلامی نے سلاست، وروانی کے زیور سے آراستہ کر کے، پراثر بنا دیا ہے۔ طویل مربوط نظم لکھنے کے لیے جس زبان و بیان اور ربط کی ضرورت تھی وہ پوری طرح جرأت کے پاس تھی۔

جرأت کی دوسری مثنوی جو (۲۰۸) اشعار پر مشتمل ہے ''مثنوی راجہ و چیری'' ہے جس میں ایک راجا کا قصہ بیان کیا ہے جو سیر تیرتھ کے لیے گیا اور وہاں ماہ پیکر پر عاشق ہو گیا اور اس کی حالت غیر ہو گئی۔ کچھ عرصے بعد یہ عقدہ کھلا کہ وہ ماہ پیکر تو راجہ کے بھائی کی کنیز ہے۔ بھائی کو معلوم ہوا تو اس نے یہ کنیز راجا کو بھجوا دی۔ اسے پا کر راجا دوبارہ زندہ ہو گیا۔ راجہ چیری سے اظہارِ محبت کرتا اور وہ اس سے اظہارِ نفرت کرتی۔ ایک دن راجا نے اس کا سبب پوچھا تو اس نے کہا کہ اگر واقعی تمھیں مجھ سے محبت ہے تو ع: خبر مجھ کو رتن جوگی کی لا دو۔ راجا رتن جوگی کی تلاش میں نکل کھڑا ہوا۔ چلتے چلتے راستے میں ایک دریا پڑا۔ وہاں ایک کشتی پڑی دیکھی۔ اس میں بیٹھ کر جب وہ طوفانی دریا پار کرنے لگا تو کشتی گرداب میں پھنس کر ڈوبنے لگی۔ جب پانی بھرنے لگا اور وہ زندگی سے مایوس ہوا تو وہ مسلمان ہو گیا اور دعا مانگی اور کشتی گرداب سے نکل کر کنارے آ لگی۔ وہ بھوکا پیاسا وہاں اترا اور کھانے کی تلاش میں دامنِ کوہ تک گیا جہاں اسے ایک درویش ملا۔ درویش نے اسے کھانا کھلایا اور جب راجا نے اپنا دکھڑا سنایا تو درویش نے کہا کہ رتن جوگی تو چند دن پہلے تک یہیں اسی تکیے میں ٹھہرا ہوا تھا۔ وہ پھر آئے گا اور ابھی شہر گیا ہے۔ یا تو میں تمھیں وہاں بھیج دوں گا یا پھر اسے یہاں بلوا لوں گا۔ یہیں جرأت نے یہ کہہ کر کہانی ختم کر دی:

یہ کی اک داستاں تو ہم نے منظوم — بقیہ کو ابھی کرنا ہے مرقوم
بہ فضلِ حق اگر ہے زندگانی — کریں گے ختم ہم باقی کہانی

مثنوی کا اس طرح اچانک ختم ہو جانا ایک عجیب سی بات ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ بھی کوئی سچا واقعہ تھا جو ابھی یہیں تک پہنچا تھا اور جب آگے بڑھے گا تو مثنوی پھر سے شروع ہو جائے گی جیسا کہ جرأت محولہ بالا اشعار میں بتاتے ہیں۔ ڈاکٹر اقتدا حسن نے لکھا ہے کہ پنجاب یونیورسٹی کے قلمی نسخے میں اس مثنوی کا عنوان یہ ہے:

> ''مثنوی مشتمل قصہ فرضی راجائے باتمیزے وعاشق شدن بر چیری یعنی کنیزے (کذا) متضمن داستانِ راجہ جھاؤ مل بہادر نائب آصف الدولہ بہادر مغفور کہ بواسطہ عنادِ چیری از لکھنؤ جلاوطن شد (کذا) و از انجا کہ معاودت راجہ موصوف باز بہ دیار ہمیشہ بہار لکھنؤ صورت نہ بست۔ مثنوی ہم بہ اختتام نہ پیوست'' [۸۹]

اس سے معلوم ہوا کہ راجہ سے مراد راجہ جھاؤ مل، نائب آصف الدولہ ہے اور چیری سے مراد ریذیڈنٹ جارج فریڈرک چیری ہے۔ مثنوی کے نامکمل ہونے کی وجہ یہ ہے کہ جارج فریڈرک چیری نے، جس کا تبادلہ راجہ جھاؤ مل کے کہنے پر آصف الدولہ نے لکھنؤ سے بنارس کرا دیا تھا، راجہ کو گورنر جنرل سے معزول کرا کے پٹنہ میں جلاوطن کرا دیا، جہاں سے راجہ جھاؤ مل پھر کبھی لکھنؤ واپس نہیں آئے اور وہیں ۱۲۳۰ھ/ ۱۸۱۵ء میں انتقال کیا۔ مرتے وقت راجہ نے وصیت کی تھی کہ مسلمانوں کی طرح تجہیز و تکفین کر کے اس کی تدفین کی جائے۔ کنیز کے لیے لفظ چیری کا استعمال، قصہ میں راجہ کا مسلمان ہو جانا، رتن جوگی کی خبر ملنے کے بعد بھی راجہ کا واپس نہ آنا اور قصہ کا ادھورا رہ جانا اس بات کا اشارہ ہے کہ جرأت نے اس قصے کو علامتی انداز میں اس طور سے بیان کیا ہے کہ سننے پڑھنے والے اسے سمجھ لیں اور چیری کی زیادتی

سے جو اس نے بے وجہ راجہ کو رتن جوگی کی تلاش میں بھیجا نفرت کرنے لگیں۔ اقتدا حسن نے لکھا ہے کہ ''شاید راجہ کا علامتی سفر راجہ (جھاؤ لال) کی جلاوطنی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ سفر کی مشکلات ان تکالیف و نشیب و فراز کا اشارہ ہیں جو راجہ نے اٹھائیں اور درویش کی بات کہ وہ رتن جوگی کے پاس اسے بھیج دے گا یا وہ اسے یہیں بلوا دے گا، صرف طفل تسلی تھی، جو کبھی پوری نہیں ہوئی'' [۹۰] اسی لیے یہ کہانی ادھوری رہی۔ آصف الدولہ کے کہنے پر انگریز ریذیڈنٹ چیری کا تبادلہ اس دور کے لیے کوئی معمولی واقعہ نہیں تھا اور ۱۲۱۳ھ/ ۱۷۹۹ء میں نواب وزیر علی خاں کے ہاتھوں اس کا قتل جس کا پتا جرأت کے ان دو قطعات سے بھی چلتا ہے جو ''تاریخ مقید شدن نواب وزیر علی خاں (۱۲۱۲ھ) اور ''تاریخ رفتن وزیر علی خاں از بنارس بعد کشتن چیری صاحب (۱۲۱۳ھ)'' کے زیر عنوان ''کلیات'' [۹۱] میں درج ہیں، کوئی غیر اہم بات نہیں تھی۔ اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ جرأت کی ''مثنوی راجہ و چیری'' اپنے دور میں یقیناً مقبول ہوئی ہوگی۔ آج بھی اس کی تاریخی اہمیت ہے لیکن مثنوی کی حیثیت سے یہ بہت معمولی مثنوی ہے۔

تیسری مثنوی ''کارستانِ الفت'' میں صرف اتنا قصہ بیان ہوا ہے کہ ایک نوجوان ایک پردہ نشین پر عاشق ہو جاتا ہے۔ وہ دونوں ایک دوسرے سے ملتے ہیں لیکن اچانک اس کا آنا جانا بند ہو جاتا ہے۔ نوجوان کی حالت غیر ہو جاتی ہے۔ محبوبہ اسے بھول جاتی ہے۔ جرأت نے نوجوان کی حالتِ زار اور محبوبہ کی بے وفائی کی تصویر اتاری ہے۔ جرأت کا محبوب موضوع: ''سراپا'' اور ''فراقیہ حالت'' اس مثنوی میں بھی بیان کی گئی ہے۔ جرأت حقیقی واقعات پر مثنوی لکھتے ہیں۔ مثنوی کے ایک شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ نواب احمد علی خاں شمس الدولہ نے مثنوی کے آخر میں جن کی مدح کی گئی ہے، یہ واقعہ سنایا تھا جسے جرأت نے ان کی فرمائش پر نظم کر دیا تھا:

یہ کہوایا ہے الفت کا فسانا ۔۔۔ رہے تا یادگار یک زمانہ

یہ مثنوی بھی بحیثیت مثنوی کمزور و بے اثر ہے۔

ان کی چوتھی عشقیہ مثنوی ''شعلۂ شوق'' میں کوئی قصہ نہیں ہے۔ جرأت نے پہلے اس دنیا میں گردشِ چرخ سے پیدا ہونے والے مصائب و آلام کا بیان کیا ہے۔ پھر اس عاشق کا ذکر کیا ہے جو اپنے محبوب سے جدا ہو گیا تھا اور درد و دوری سے مرنے کے قریب پہنچ گیا تھا، اس کے بعد اس عاشقِ زار کی حالت ہجر کو طرح طرح سے بیان کیا ہے۔ سراپا اور فراق و ہجر کا بیان جرأت کے محبوب موضوعات ہیں جو یہاں بھی نظر آتے ہیں۔ اسی حالتِ زار اور آزار سخت کی حالت کا بیان ہی جرأت کے لیے افسانہ پر درد ہے۔ مثنوی اسی حالت کے بیان کے ساتھ اس دعائیہ شعر پر ختم ہو جاتی ہے ع: بفضلِ خدا کچھ ایسا ہو طور

کہ معشوق و عاشق رہیں ایک جا ۔۔۔ نہ ہو ویں جدا پر نہ ہو ویں جدا

مثنوی کے آخر میں نواب عالم پناہ کی مدح میں (۲۰) شعر آئے ہیں اور آخری شعر میں مدعا بیان کیا گیا ہے:

پسند آئے گر کوئی بھی اس کی بات ۔۔۔ تو ہو فکرِ دنیا سے مجھ کو نجات

یہ مثنوی بھی بے کیف ہے۔ فراق و ہجر اور دوری و جدائی کے بار بار اظہار سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ خود جرأت کی ایک مستقل کیفیت تھی۔

جرأت کے اس شدید احساسِ دوری کی روشنی میں اگر ان چار منظوم مکاتیب کو پڑھا جائے جو انھوں نے اپنے محبوبوں کے نام لکھے ہیں تو ان میں بھی یہی کیفیتِ فراق، یہی احساسِ دوری و جدائی موضوعِ سخن ہیں۔

جرأت کی تین وصفیہ مثنویوں میں سے ایک ''درتوصیف کوٹھی نواب سعادت علی خاں'' ہے جسے موصوف نے اپنی تخت نشینی (۳ رشعبان ۱۲۱۲ھ/ ۲۱ جنوری ۱۷۹۸ء) کے بعد تعمیر کرایا تھا۔ اور ''فرح بخش'' نام رکھا تھا۔ جرأت نے اس کوٹھی کے ہر پہلو کی اس طرح توصیف کی ہے کہ مثنوی پڑھ کر اسے دیکھنے کا اشتیاق پیدا ہوتا ہے۔ اس مثنوی کا مقابلہ اگر میر حسن کی مثنوی ''دروصفِ قصرِ جواہر'' ۱۱۹۹ھ/ ۵۔۱۷۸۴ء سے کیا جائے جو نواب بہو بیگم کے ناظر جواہر علی خاں کے فیض آباد میں تعمیر ہونے والے محل کی تعریف میں لکھا گیا ہے، تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ میر حسن کا دل اس مثنوی میں شامل نہیں ہے جب کہ جرأت نے یہ مثنوی دل سے کہی ہے اور زورِ بیان و شاعرانہ مبالغے نے اسے پر اثر بنادیا ہے لیکن یہ صورت ''مثنوی در توصیف قلیان'' میں نہیں ملتی۔ محمد شاہ رنگیلے نے ذکی نامی شاعر سے ایک ''مثنوی در تعریف حقہ وتما کو'' لکھنے کی فرمائش کی تھی جسے بعد میں شاہ حاتم نے لکھ کر پیش کیا تھا شاہ حاتم کی اس مثنوی کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ ان کا دل اس مثنوی میں شامل ہے جب کہ جرأت کی یہ مثنوی سرسری ہونے کا احساس دلاتی ہے۔ ''مثنوی سراپائے محبوب'' سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی نواب اکسیر اعظم کی فرمائش پر ان کی کسی خاص محبوبہ کے ''سراپا'' کو بیان کرنے کے لیے لکھی گئی ہے۔ اس سراپا میں ایسی واقعیت ہے کہ ایک زندہ حسن اور اس کے زندہ جسم کا احساس ہوتا ہے۔

جرأت نے (۱۷) ہجویہ مثنویاں بھی لکھیں جن کی تفصیل ہم اوپر درج کر آئے ہیں۔

ان ہجویہ مثنویوں میں اگر جرأت کے (۵) مخمس یعنی ''شہر آشوب''، ''درہجو نوشاعراں بالخصوص ظہور اللہ خاں نوا''، ''درہجو کریلا نقال (ا)''، ''درہجو آغا جان سوداگر''، ''چیپٹی نامہ'' اور دو مسدس یعنی ''درہجو علتِ کونی گری''، اور چیپٹی نامہ (مسدس) اور شامل کر لیے جائیں تو ہجویات کی تعداد (۲۴) ہو جاتی ہے۔ جرأت کی ان تمام ہجویات کو سامنے رکھ کر ان کی درجہ بندی کی جائے تو ان میں ایک قسم تو وہ ہے جس میں مختلف وبائی بیماریوں مثلاً خارش، چیچک، نزلہ وزکام کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ دوسری قسم کی وہ ہجویں ہیں جن میں موسم گرما، سرما، برسات وغیرہ کی شدت وسختی کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ تیسری قسم کی وہ ہجویں ہیں جن میں قابلِ نفرت افراد مثلاً بخیل و ممسک اور چوروں وغیرہ کو ہدفِ ملامت بنایا ہے۔ انھیں میں ہجو شاعر ظہور اللہ خاں نوا، ہجو کریلا نقال، ہجو آغا جان سوداگر، ہجو نواب کریم اللہ خان، مکتوب بنام میر حیدر، ہجو منشی مرزا سلیمان شکوہ اور ان پانچ نقلیات کو بھی یہاں شامل کر لینا چاہیے جو نقلِ پیر مرد۔ نقلِ زن فاحشہ، نقل شخصِ احمق وغیرہ کے عنوان سے کلیات میں ملتی ہیں۔ چوتھی قسم ان ہجووں پر مشتمل ہے جن میں کسی میلان مثلاً ''امرد پرستی'' اور ''چیپٹی'' کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔

پہلی قسم کی ہجویات میں وبائی بیماریوں کو ہدفِ ملامت بنا کر معاشرے کے مختلف افراد اور طبقوں پر ان کے اثرات کو اس طرح بیان کیا ہے کہ اس صورتِ حال پر ہنسنے کو جی چاہتا ہے۔ بیماری میں مبتلا شخص بھی ان ہجووں کو پڑھے تو اسے بھی اپنے مرض کی نوعیت پر بے ساختہ ہنسی آجائے۔ ان ہجووں میں شاعرانہ تخیل، اندازِ بیان اور رعایتِ لفظی نے لطف ومزہ شامل کر دیا ہے۔ ان سب ہجویات کا انداز بیانیہ ہے جن پر ہجو سے زیادہ طنز ومزاح کا رنگ غالب ہے۔

دوسری قسم کی ہجویات کا انداز بھی بیانیہ ہے جن میں شدتِ موسم کو موضوعِ ہجو بنایا گیا ہے۔ یہاں بھی ہجو سے زیادہ لطفِ بیان نے طنز ومزاح کے رنگ کو نمایاں کر دیا ہے، ساتھ ہی رعایتِ لفظی نے شاعرانہ اثر کو بڑھا دیا ہے مثلاً شدتِ سرما کے یہ چند اشعار دیکھیے:

ہے اوس کے پڑنے کی یہی بات
لگتی ہے جو ٹھنڈ روتی ہے رات
چھوٹا جو دن ان دنوں ہوا ہے
جاڑے کے سبب سکڑ گیا ہے
جاڑے سے جو ہے وہ بے قرار اب
کیا دانت نکالے ہے انار اب
کیا کھائیں کہ ہے وہ اب ٹھنڈ کھاتی
لپٹی ہے روئی میں وہ ناشپاتی
سردی سے نہ چین اس نے پایا
بھٹے نے سمور کو لگایا
دیکھیں جو وہ توڑ نانِ گرم آہ
منہ سے روئی کے نکلے ہے بھاپ

یہی انداز ''در ہجوِ شدت گرما'' اور ''در ہجو شدت باراں'' میں ملتا ہے:

شدتِ گرما: بس کہ ہر دل میں ہے طپش کا مقام
نہیں بجلی سے کوئی خالی آم

شدتِ باراں: کرے دلہن سوکن کی مہمانی
ہوئی جاتی ہے شرم سے پانی

لطفِ بیان ہی ان ہجویات کا رنگِ اظہار ہے۔ یہاں بھی ہجویت سے زیادہ شاعرانہ اظہار اور رعایتِ لفظی کا مزہ ہے۔ رعایتِ لفظی کو اس طرح استعمال کرنے کا اثر واضح طور پر آئندہ دور کی مثنوی ''گلزار نسیم'' پر پڑا ہے۔ رعایتِ لفظی سے پیدا ہونے والا لطفِ بیان ہی جرأت کی ان ہجوؤں کو دلچسپ و پر اثر بنا دیتا ہے۔

تیسری قسم کی ہجویات مختلف افراد سے تعلق رکھتی ہیں۔ ان میں ہجو بخیل و مسک اور چوروں سے متعلق تین ہجوؤں میں بھی ہجویت سے زیادہ طنز و مزاح کا پہلو غالب ہے۔ جیسا کہ ہم شروع میں لکھ آئے ہیں، جرأت کے مزاج و طبع میں حسد، کینہ، غصہ اور انتقامی جذبہ نہیں تھا اسی لیے ان کی ہجوؤں میں عام طور پر وہ شدت اور بخیے ادھیڑنے کی کیفیت نہیں ہے جو ہمیں سودا اور میر ضاحک کے ہاں ملتی ہے۔ وہ تو بس موجود صورت حال کو پر لطف و دلچسپ انداز میں مزے لے لے کر بیان کر دیتے ہیں حتیٰ ان کی اس ہجو میں بھی جس میں ظہور اللہ نوا کو ہدفِ ملامت بنایا ہے وہ شدتِ اظہار اور غصہ نہیں ہے جو خود نوا کی ہجو میں ملتا ہے لیکن جرأت کی ہجو میں مخالف کو ڈھانے اور ذلیل و خوار کرنے کی کوشش ضرور ملتی ہے۔ اس کا ٹیپ کا مصرع: ع ''حضورِ بلبل بستان کرے نوا سنجی'' میں جرأت نے خود کو بلبل کہا ہے اور ظاہر ہے کہ بلبل کی نغمہ سرائی اور خوش نوائی کے سامنے دوسرے سب پرندے ہیچ ہیں۔ اسی مصرع سے ساری ہجو کا مزاج بنا ہے۔ اس میں نوا کی طرح نہ فحش کلامی ہے اور نہ ابتذال لیکن مخالف کے بخئے اڑا دیے ہیں اور اس کی اصلیت کی زندہ تصویر سامنے لاکھڑی کی ہے۔ فنی اعتبار سے بھی یہ پر اثر اور کامیاب ہجو ہے۔ اس ہجو کو اردو شاعری کی بہترین ہجویات میں سے ایک شمار کیا جا سکتا ہے۔ جرأت نے کریلا نقال کی تین ہجویں لکھی ہیں جن میں سے دو مخمس ہیں اور ایک نقل ہے۔ ان ہجویات کو پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ کریلا نقال نے جرأت کے جذبات کو سب سے زیادہ مجروح کیا اور اس کی ان بے ہودہ حرکتوں سے ان کی انا کو اتنی ٹھیس پہنچی کہ وہ غصے میں بھڑک اٹھے۔ ان ہجوؤں میں غصہ و شدتِ جذبات اس قدر ہے کہ جرأت کریلا نقال کی بیوی، بیٹی اور ماں کو بھی، جعفر زٹلی کی طرح، پن کر رکھ دیتے ہیں۔ یہ ہجویں فحش ہونے کے باوجود زورِ کلام، شدتِ اظہار اور فنی لحاظ سے بھی قابلِ ذکر ہیں۔ کریلا نقال پہلے شجاع الدولہ کے دربار سے وابستہ تھا اور ان کی وفات کے بعد آصف الدولہ کا درباری بھانڈ ہو گیا تھا۔ جرأت نے ۱۲۰۳ھ میں ایک نظم در ہجو چیچک لکھی جس میں یہ ایک شعر کریلا نقال کے بارے میں بھی ملتا ہے:

گئی نقالوں میں چیچک جو خیلا
لگا اب بھانڈ کہلانے کریلا

اس شعر سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یا تو کریلا بھانڈ سے جرأت کا جھگڑا ۱۲۰۳ھ سے پہلے ہو چکا تھا اور یہ دونوں ہجویں اور ایک نقل اس سے پہلے کی ہیں یا پھر در ہجو چیچک میں اس شعر کو سن کر کریلا بھانڈ ناراض ہوا اور اس نے اپنے ہنر سے جرأت کو اتنا ذلیل وخوار کیا کہ جرأت نے اس کے خلاف تین ہجویں لکھیں اور اس کی ایسی کی تیسی کر دی۔

چوتھی قسم کی ہجویات میں دو 'چیٹی نامے'' اور'' علت کونی گری'' شامل ہیں۔ چیٹی کی عات میں عورتیں اور کونی گری کی علت میں مرد مبتلا ہوتے ہیں۔ ان ہجویات میں انھیں علتوں کو موضوع ہجو بنایا ہے۔ یہ ہجویں فحش ہونے کے باوجود اپنی نوعیت کی منفرد ہجویں ہیں۔

جرأت صلح جو انسان تھے۔ اسی مزاج کی وجہ سے ان ہجویات میں 'سودا کی طرح' کاٹ نہیں ہے بلکہ طنز و ظرافت کا پہلو نمایاں ہے لیکن جہاں ان کی انا شدت سے مجروح ہوئی وہاں ان کی ہجو میں تلوار کی سی کاٹ پیدا ہوگئی جس میں ہجو نوا اور ہجو کریلا کو مثالاً پیش کیا جاسکتا ہے۔ ہجویات کی تعداد، رنگ اور مزاج، قوت بیان اور شعریت کے لحاظ سے بھی جرأت تاریخ ہجویات میں قابلِ ذکر ہجو نگار ہیں۔

جرأت نے ۲۷۵ رباعیات اور چھوٹے بڑے ۴۹ قطعات بھی لکھے۔ رباعیات میں حمد، نعت، منقبت کے بعد فراق وانتظار، بے ثباتی دہر، عبرت اور پند ونصیحت، اضطراب و بے قراری، یادِ محبوب، واقعاتِ کربلا اور بیانِ حسن وغیرہ کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ایک رباعی میں انگریزوں کے ہاتھ میں اودھ کے اسیر امیر، وزیر کی حالتِ زار پر طنز کیا ہے۔ ایک رباعی میں شاہ کمال (صاحب مجمع الانتخاب) کی صحتِ کامل کے لیے دعا مانگی ہے۔ چار رباعیات میں مصطفےٰ خان (متوفی ۱۱۹۴ھ) کی تاریخِ وفات نکالی ہے۔ ان کے علاوہ وہ اپنے استاد جعفر علی حسرت (م ۱۲۰۶ھ) اور قائم چاند پوری (م ۱۲۰۸ھ) کی تاریخ وفات نکالی ہے۔ اپنے بیٹے غلام عباس کی ولادت (۱۲۰۱ھ) کی بھی تاریخ نکالی ہے۔ نو رباعیات دوہرا بند ہیں۔ یہ چھ مصرعوں پر مشتمل ہیں۔ چار مصرعوں کی بحر رباعی کی مخصوص بحر ہے اور آخری دو مصرے دوہے کے 'وزن' میں ہیں۔ قطعات میں وہ قطعات بھی شامل ہیں جو عید، عیدِ قرباں، تہنیتِ خلعت و مسند نشینی کے موقع پر لکھے اور پیش کیے گئے ہیں۔ ۲۹ قطعات ایسے ہیں جن سے کسی خوشی یا غم کے واقعے کی تاریخ نکالی ہے۔ ان میں جعفر علی حسرت، عزیزن طوائف، خود جرأت کی والدۂ ماجدہ، نواب آصف الدولہ، شاہ چھڑا، میر سوز، نواب محبت خاں محبت، وغیرہ کے قطعاتِ وفات شامل ہیں۔ ان کے علاوہ دو قطعات وہ ہیں جن میں آصف الدولہ کے جانشین نواب وزیر علی خاں کے قید کیے جانے اور پھر ان کے ہاتھوں بنارس میں انگریز ریذیڈنٹ جارج فریڈرک چیری کے قتل کے قطعاتِ تاریخ بھی کہے ہیں جن سے علی الترتیب (قید) ۱۲۱۲ھ اور (قتل) ۱۲۱۳ھ برآمد ہوئے ہیں۔ رباعیات و قطعات کی صنفِ شاعری میں بھی جرأت ایک قادر الکلام شاعر کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔

جرأت نے ایک واسوخت (مسدس) بھی لکھا ہے جو (۲۶) بندوں پر مشتمل ہے یہ واسوخت اندوہِ جدائی کے بیان سے شروع ہوتا ہے اور پھر بیانِ عشق کے بعد محبوب کے ظلم وستم کا ذکر آتا ہے۔ اسے یہ بھی جتایا جاتا ہے کہ میری ہی وجہ سے تیرے حسن وجمال کا یہ شہرہ ہوا ہے۔ اس کے بعد یہ بیان کیا جاتا ہے کہ اچھا اب تو نے دوسروں کے بہکانے پر مجھ سے ہاتھ اٹھایا ہے تو میں بھی اب ایسے محبوب سے دل لگاؤں گا جو نازِ بے جا سے دل کو آزردہ نہ کرے۔ اس کے بعد اس خیالی محبوب کا سراپا بیان کیا ہے۔ پھر محبوب سے کہتے ہیں کہ ع: اس سے ہو گرم سخن تجھ کو جلاؤں ظالم۔ جرأت کی غزل اور مثنوی کی طرح اس واسوخت میں بھی احترام محبوب کا جذبہ موجود ہے۔ یہ ان کے مزاج کا حصہ ہے۔

جذباتِ ہجر وفراق اور سراپا نگاری
اسی لیے اس واسوخت میں بھی گہرے طنز یا بے محابا جلی کٹی سنانے والا لہجہ نہیں ہے۔
جرأت کے دو محبوب موضوع ہیں۔ اس واسوخت میں بھی یہ دونوں موجود ہیں۔ جرأت کا یہ واسوخت اپنے حسنِ بیان،
مربوط شاعری اور خارجیت وداخلیت کے امتزاج کی وجہ سے اردو واسوختوں کی تاریخ میں قابلِ ذکر واسوخت ہے۔
جرأت نے ۳۶ ''رباعیات پیش خوانی مجلس عزا'' کے علاوہ (۱۴) سلام، (۷) مراثی، ایک ایک تیجا،
مہندی، نوحہ، فاتحہ بھی لکھے ہیں۔ مقدارِ کلام اور مجلسی کیفیت و مرثیت کو دیکھتے ہوئے جرأت ان بہت سے مرثیہ گویوں
سے کہیں بہتر ہیں جن کا ذکر تاریخ مرثیہ میں آتا ہے۔ جرأت کی رباعیات پیش خوانی میں وہ تمام موضوعات آگئے ہیں
جو مجلسوں میں سنے اور پسند کیے جاتے ہیں ان موضوعات میں صلوات، تعزیت، ختم المرسلین، حضرت فاطمہؓ، حضرت علیؓ،
امام حسن، امام حسین، حضرت علی اصغر، حضرت قاسم اور حضرت عباس علمدار شامل ہیں۔ مجلس میں چونکہ شہادت امام
حسین کا واقعہ مرکزی حیثیت رکھتا ہے اس لیے اس موضوع پر (۲۱) رباعیاں ملتی ہیں۔ ان رباعیوں کی حیثیت اس تمہید
کی ہے جو مرثیہ خوانی سے پہلے اٹھائی جاتی ہے۔ مجلس کی ضرورت کے لحاظ سے جرأت کے ''سلام'' بھی قابلِ ذکر ہیں۔
ان میں ان موضوعات، کیفیات وواقعات کو بیان کیا ہے جن سے مجلس کے مذہبی تقاضے پورے ہوتے ہیں۔ ان میں
ایسی موسیقی ہے کہ جو مخصوص لحن وسوز کے ساتھ پڑھے جانے کے لیے لفظوں کی ترتیب سے پیدا کی گئی ہے۔ عبدالحلیم شرر
نے لکھا ہے کہ سوز خوانی کی ابتدا خواجہ حسن کی مرہونِ منت ہے جنھوں نے پُرسوز لحن میں مخصوص دھنیں ترتیب دیں۔
خواجہ حسن جرأت کے بہت قریبی ومحترم دوست تھے اور جرأت کی مثنوی ''خواجہ حسن وبخشی طوائف'' میں انھیں کے عشق
کی داستان بیان کی گئی ہے۔ زبان وبیان اور زورِ کلام کے اعتبار سے ان سلاموں میں آج بھی تازگی محسوس ہوتی ہے۔
ان میں شاعرانہ حسن بھی ہے اور تخیل کی پرواز ولطافت بھی۔ جرأت کا ''نوحہ'' اپنی چھوٹی بحر، موسیقیت اور مجلسی اثر کے
اعتبار سے قابلِ ذکر ہے۔

جرأت کے سات مرثیوں میں سے دو مرثیے ''مربع'' ہیں اور باقی پانچ مرثیے ''مسدس'' ہیں۔ جرأت نے
مسدس کو اختیار کر کے اس بات کا مزید احساس دلایا کہ مسدس مرثیے کے لیے زیادہ موزوں ہیئت ہے۔ ان مرثیوں
میں واقعاتِ کربلا اور شہادت امام حسین کے واقعہ کو پراثر انداز میں اس طور سے بیان کیا ہے کہ اہلِ مجلس کے آنسو نکل
پڑیں۔ ہر مرثیے کا موضوع الگ ہے: ایک مرثیے کا موضوع کربلا میں امام حسین کی آمد ہے جس میں ان کی حالتِ زار
کو بیان کیا ہے۔ ایک مرثیے میں حضرت عباس کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ایک مرثیے میں حضرت اصغر کی پیاس اور ان
کے حلق میں تیر کے پیوست ہو جانے کو موضوع بنایا ہے۔ ایک مرثیے میں شہادت امام حسین کے بعد عورتوں، بچوں،
عابدِ بیمار اور روح فرسا صورتِ حال کو بیان کیا ہے۔ ایک مرثیے میں شہادت کے بعد شہیدوں کی لاشوں اور حضرت
فاطمہ کی جنت سے آمد کو پُردرد انداز میں بیان کیا ہے۔ ان مرثیوں میں کم وبیش وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو ایک
اچھے مرثیے میں ہوتی ہیں۔ ان مرثیوں کے زبان وبیان، موضوع کا ارتقاء، واقعات کا ربط، بحر کا انتخاب، تسلسلِ بیان،
پیاس اور گرمی کا بیان، جذبات کی تصویر کشی، غم واندوہ کی فضا، گریہ وزاری کا ماحول، میدانِ جنگ کی حالت، امام حسین
اور ان کے خاندان کی حالتِ زار، حضرت اصغر کی شہادت، حضرت عباس کی دلیری کے واقعات اس طور پر بیان میں
آئے ہیں کہ جرأت کے ان مرثیوں کو تاریخ مرثیہ گوئی میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ سودا نے مرثیے میں ''تشبیب'' کو
شامل کیا تھا جو آئندہ دور میں ''چہرہ'' کہلائی۔ جرأت کے ہاں تشبیب نہیں ہے لیکن دل سوزی، دردمندی اور مجلسی اثر سودا

سے کہیں زیادہ ہے۔

(۴)

جرأت کی زبان وہی ہے جو آج ہم بولتے ہیں۔ جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں آبرو و ناجی کے دور کی زبان میر، سودا اور درد کے ہاں جدید زبان سے قریب ضرور آ گئی تھی لیکن دورِ آبرو کے اثرات کچھ نہ کچھ باقی تھے۔ جرأت کے دور میں زبان اور صاف ہو جاتی ہے اور پرانے اثرات چند الفاظ اور روزمرہ کی صورت میں باقی رہ جاتے ہیں جو آگے چل کر ناسخ کے دور میں چھن کر صاف ہو جاتے ہیں۔ چھننے کا عمل، جو ردِ عمل کی تحریک کے زیرِ اثر شروع ہوا تھا، جرأت کے کلام میں بھی جاری رہتا ہے۔ جرأت سلیقے اور احتیاط سے لفظوں کو استعمال کرتے ہیں۔ وہ اسی زبان کو استعمال کرتے ہیں جو وہ خود بولتے ہیں یا اس دور کے خواص بولتے ہیں۔ میر اپنے پے چیدہ و تہ دار تجربے کو بیان کرنے کے لیے زبان و بیان میں بھی تجربے کرتے ہیں لیکن جرأت کو اس قسم کے تجربے کی ضرورت ہی نہیں پڑتی۔ ان کا تجربہ تو سیدھا سادا ہے جسے عام زبان میں بیان کیا جا سکتا ہے۔ جرأت کا زبان کے ساتھ تخلیقی رشتہ یہ ہے کہ وہ عام معاملات کو مروجہ معیاری زبان میں قادر الکلامی کے ساتھ بیان کر دیتے ہیں اور اسی لیے وہ آج کی زبان سے بہت زیادہ مختلف نہیں ہے۔ ہم یہاں صرف اس اختلافِ زبان کو بیان کریں گے جو جرأت کی زبان اور آج کی زبان میں پایا جاتا ہے۔

(۱) جرأت نے یہ الفاظ، جو میر و سودا کے ہاں تو ملتے ہیں لیکن دورِ ناسخ میں متروک ہو جاتے ہیں، اپنے کلام میں استعمال کیے ہیں:

سمرن۔ سنمکھ۔ پریکھا۔ تس۔ نت۔ اُچرج۔ سبھتا۔ منڈ چڑے، وا چھڑے۔ نپٹ۔

(۲) جرأت نے زیادہ تر "کبھو" استعمال کیا ہے لیکن لفظ "کبھی" بھی انھوں نے استعمال کیا ہے۔ میر کے آخری دیوان میں "کبھی" کا استعمال نظر آنے لگتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ جرأت کی زندگی ہی میں "کبھو" متروک ہو رہا تھا اور "کبھی" اس کی جگہ لے رہا تھا۔

کبھو: چنچل سا یہ کون رُوبرو ہے   دل بر میں کبھو نہیں کبھو ہے

کبھی: "کبھی رونا، کبھی ہنسنا، کبھی بکنا، کبھی چپ"

(۳) آج اردو زبان میں لفظ "چنگا" مفرد استعمال نہیں ہوتا بلکہ اس کی مرکب شکل "بھلا چنگا" استعمال ہوتی ہے۔ جرأت کے ہاں یہ مفرد صورت میں استعمال ہوا ہے مثلاً چنگا جو ہو کے تیرا بیمار گھر سے نکلا۔ ع: چنگا نہیں ہوتا ہے یہ بیمار کریں کیا: ع پھوڑا یہ اپنے دل کا نہ چنگا ہوا کبھی۔ چنگا کو مفرد صورت میں ہمیں اب پھر اختیار کر لینا چاہیے تا کہ پنجابی زبان سے مزید قربت حاصل ہو سکے۔

(۴) اب چند مثالیں ایسے الفاظ کی دیکھیے جو بعد میں متروک ہو جاتی ہیں اور آج بھی متروک ہیں لیکن جرأت کے ہاں استعمال ہوئی ہیں مثلاً

وار پار: ہمیشہ تیر کلیجے کے وار پار رہا

بھر نظر: سودا اور ان کے دور میں عام طور پر ملتا ہے، جرأت بھی اسے استعمال کرتے ہیں:

ع: کہ اپنے سے تو اس کو بھر نظر دیکھا نہیں جاتا

ع: بھلا بھر نظر کیوں کر رخ دلدار دیکھیں ہم

پرتوا: دیکھا ہے اس میں ہم نے پرتوا خدا کا

چپکی: لگ گئی ایسی ہی چپکی ترے عاشق کو کہ بس

ع: گریباں چاک کیوں گل ہے لگے غنچے کو کیوں چپکی

کتیں (کے تئیں) ع: رہنے کتیں بنائے تھے گھر بار کوہ و دشت

چھڑکاب (چھڑکاؤ) ع: خوں بستۂ فتراک کا چھڑکاب کرے ہے

ع: یہ دیدۂ گریاں نہیں چھڑکاب کی خاطر

ڈرپوکیے (ڈرپوک) ع: کسی ڈرپوکیے کو جیسے مار آئے نظر

گڑول: ع: جا آسماں پہ آگ یہ کس نے گڑول دی

وڑکوں: روٹھے اس شوخ ستم گر سے تو اس نے ہم کو

ان وڑکوں سے منایا ہے کہ جی جانے ہے

اوداہٹ: بولا جو کوئی لعل پہ دیکھی نہ اوداہٹ

ڈھنکی (ڈھکی): "ن غنہ" کے ساتھ استعمال ہوا ہے ع: جو ڈھنکی ہے چیز اس کے بھید بھی کھلوائے ہے

گنبذ: ہر جگہ 'ذ' کے ساتھ استعمال ہوا ہے ع: اک چھوٹے سے گنبذ میں دھواں جیسے کہ بھر جائے

پھیر (پھر): ع: تکلیف سخن گوئی کی دی پھیر کس نے

ڈرائی (ڈراونی) ع: کیا رات بلا ہجر کی یا رب ہے ڈرائی

زور (عجیب، عجب، بے حد): میر درد کے ہاں بھی یہ استعمال ملتا ہے۔ جرأت کے ہاں بھی کئی جگہ استعمال ہوا ہے۔ مثلاً چاہ میں اپنی زور اثر دیکھا"۔ "زور دل نے مکان پایا ہے"

"زور ہی لذت ہمیں تو دی ترے اشعار نے

(۵) چند الفاظ جو آج مونث بولے جاتے ہیں جرأت کے ہاں اس دور کے مطابق مذکر آئے ہیں مثلاً

سوچ: ع: رہ رہ کر اس کے جانے سے آتا ہے یہی سوچ

ع: سو طرح کا سوچ اپنے دل میں اس دم آئے ہے

رہ گذر: ع: آیا نظر جو دور سے وہ رہ گزر ہمیں

مرگ: ع: اے مرگ تو اس غم سے چھڑائے گا تو پھر ہم

جان: ع: تڑپے جوں خشکی میں مچھلی اس طرح عاشق کا جان

(۶) ہائے مخلوط (ھ) کا استعمال قدیم اردو میں کثرت سے ملتا ہے۔ جیسے جیسے اردو لہجے میں نرمی، گھلاوٹ، شائستگی آتی گئی، ایک لفظ میں ہائے مخلوط کا دوہرا استعمال کم ہوتا گیا۔ میر اور سودا کے ہاں بھی ملتا ہے۔ جرأت کے ہاں بھی "ھ" کا دوہرا استعمال ملتا ہے مثلاً

تڑپھیں (تڑپیں): ع: درد دوری سے کہاں تک تڑپھیں

ہونٹھ (ہونٹ): ع: کہ لگا دیجیے ہونٹھ اپنے، ترے گال سے خوب

ع: دے کچھ ہونٹھوں سے مجھ کو پھر یہ ہونٹھوں میں کہا

جھوٹھی (جھوٹی) ع: چلو کھاؤ نہ بس جھوٹھی قسم تم

ع: کیوں نہ پھر وصل کے وعدے کرے جھوٹھے وہ آنکھ

ہٹھ (ہٹ): ع: اس ہٹھ پہ وہ ہٹ بیٹھے کہ گھر جائیں گے اب ہم

ع: اپنی ہٹھ تو رکھ چکے لو اب تو ہٹ کے سوئیے

(۷) فارسی حرف کا استعمال شاہ حاتم کے دور میں، جیسا کہ ''دیوانِ زادہ'' کے دیباچے میں لکھا ہے، متروک کر دیا گیا تھا لیکن میر و سودا نے اسے استعمال کیا ہے۔ یہی استعمال ہمیں جرأت کے ہاں بھی ملتا ہے مثلاً

''بہ'' کا استعمال ع: اک دست ہے بہ دل، بہ گریباں ہے دوسرا

ع: بہ آزارِ محبت نے گرایا تھا کہ اے جرأت

ع: پس از مردن بہ دُزدیدہ نگہ وہ دیکھ ہنستا ہے

نہیں تل دھرنے کی جاگہ جو بہ افزونیِ حسن
دیکھا شب اس کو تو اک خال بہ خسار نہ تھا

''از'' کا استعمال: ع: کر دیا رنگیں بہ از گل پاؤں کا ہر آبلہ

ع: یہ کسی کی اب بغیر از اس کے بدذاتی نہیں

ع: مجنوں پہ بغیر از کے لیلیٰ کا ارادہ

(۸) دکنی اردو میں علامتِ فاعلی ''نے'' کا استعمال بہت کم ملتا ہے۔ شمال میں یہ شروع سے ملتا ہے لیکن ضرورتِ شعری کے مطابق حذف بھی کر دیا جاتا ہے۔ علامت فاعلی ''نے'' ذیل کے مصرع میں موجود ہے:

ع: بارے کچھ جذبۂ دل نے تو اثر اس کو کیا

لیکن ذیل کی مثالوں میں محذوف کر دیا گیا ہے:

ع: لاکھ باتیں کہیں میں اس سے، پہ یار و واللہ

ع: نہ ذرا بھی میں دوپٹہ سبب حجاب الٹا

ع: خوبی جسے میں اپنے سنائی نصیب کی

(۹) ہندی الاصل الفاظ کو فارسی و عربی لفظوں سے وعطف یا اضافت سے ملانے کا رواج قدیم اردو میں عام تھا۔ اٹھارویں صدی میں بھی یہ استعمال میر سودا، درد قائم وغیرہ کے ہاں ملتا ہے۔ جرأت کے ہاں بھی اس کی مثالیں ملتی ہیں۔ آگے چل کر ناسخ کے دور میں اسے ترک کر دیا جاتا ہے۔ جرأت کے کلام سے یہ چند مثالیں دیکھیے:

وعطف کی مثالیں: ع: دوانہ ہے و لیکن بات کہتا ہے ٹھکانے کی

ع: آئی بہار گل اور جاتی رہی و لیکن

ع: آپس میں ان کے تو بہت اخلاص و پیار ہے

اضافت کی مثال: ع: پھر پھر کے سر تصدقِ جاناں ہوں شکلِ چتر

(۱۰) جرأت لفظوں کی جمع اسی طرح بناتے ہیں جیسے آج بنائی جاتی ہے لیکن چند غریب صورتیں بھی ملتی

ہیں۔ کبھی کبھی جرأت جمع فاعل کے ساتھ فعل بھی جمع لاتے ہیں مثلاً

ع: خود بخود کس کس مزے سے ہم نے چھڑیاں کھالیاں

ع: کاٹتے ہیں رو ہی رو سادن کی راتیں کالیاں

ع: اس کے مکھڑے کی بلائیں صبح تک کیا کیا لیاں

ع: تلیاں جو ہم پہ یار کی نظریں تو ہم نے بس

ایسی مثالیں بھی جرأت کے کلام میں ملتی ہیں جہاں قدیم اور جدید دونوں استعمال ایک ساتھ آئے ہیں مثلاً

ابر مژگاں سے مرے لوہو کی بوندیں جھڑنیاں
دیکھ لو یہ ہیں یہ رنگِ نو پھہاریں پڑنیاں

ع: خوب نہیں سوتوں کے سینوں پہ یہ میخیں گڑنیاں

ع: ناز و ادا کی چالیس طرزیں ستمگری کی

جمع کا یہ استعمال بھی ملتا ہے:

ع: ہم بھی سمجھ گئے یہ ہنسیاں گمان پر ہیں

جمع کی جمع بنانے کی مثالیں:

سودا نے جیسا کہ ہم جلد دوم میں سودا کے ذیل میں لکھ آئے ہیں، شعرا کی جمع شعراؤں بنائی ہے:

ع: شعراؤں میں ہیں جو صدر نشین۔ جرأت کے ہاں بھی اس کی مثال ملتی ہے جہاں انھوں نے اشعار کی جمع اشعاروں بنائی ہے:

ع: شغل بہلانے کو دل کے میرے اشعاروں کا ہے

(۱۱) جرأت کے ہاں مفرد و مرکب مصادر بنانے کا رجحان بھی ملتا ہے مثلاً

ٹکرانا:	ع:	بس جی بس مجھ سے نہ ٹکرائیے گا
بھٹانا:	ع:	اٹھ چلے غیر کو اور مجھ کو جو بھٹا کر
ٹالا دینا:	ع:	گرچہ ٹالا دے کے خفت اس نے در سے بارہا
ٹال دینا:	ع:	یاں سے انھیں تو ٹال بتا دکسی طرح
اڑا پڑنا:	ع:	سیرِ گلشن کو مرا جی ہی اڑا پڑتا ہے
لوانا:	ع:	کسی سے کھڑا کوئی پیار سے جو بلائیں اپنی لوائے ہے
پر لینا:	ع:	اور جو لیتا ہے تو مقراض سے پر لیتا ہے
پنہانا:	ع:	جامہ ترے وحشی کو کسی نے جو پنہایا

(۱۲) فعل، عطف حرف وغیرہ کے چند اور استعمال، جو اب متروک ہیں اور جرأت کے ہاں ملتے ہیں:

دن بہ دن (بجائے روز بروز): اٹھتی جوانی جو ہے تو دن بہ دن اور ہی عالم ہے کچھ اس گات کا

کس پاس (کس کے پاس): ع: خدا جانے کہ تو کس پاس جا کر بیٹھ رہتا ہے

تم پاس (تمھارے پاس): ع: کیوں کہ تم پاس سے ہم جائیں بھلا اور کہیں

غیر پاس (غیر کے پاس): ع: کہا ہے میں نے تجھے کب کہ غیر پاس نہ بیٹھ

سج بنا (سجا بنا، سج بن کر): ع: جب کہیں سج بنا وہ جاتا ہے

اسے (اس سے): ع: کیا بات اسے پھر کسی انساں نے لگائی

کہ کی (کی۔کر کے): ع: صبح فرقت شام تو جوں توں کہ کی، پر ہے یہ سوچ

ہے گا (اب صرف ''ہے'' استعمال ہوتا ہے) ع: ہمارا شعر ہے گا بادۂ وحدت کا پیانا

ہیں گے (اب صرف ہیں استعمال ہوتا ہے) ع: جیسے ہم بزم میں دلدار کی ہیں گے مسرور

جاوے۔آوے (جائے۔آئے) ؎: بن دیکھے اس کے جاوے رنج و عذاب کیوں کر
وہ خواب میں تو آوے پر آوے خواب کیوں کر

کروں ہوں (کرتا ہوں): ع: منت کروں ہوں بزم میں اس کی جو سب کے ساتھ

جریمانہ (جرمانہ): ع: جان بھی دینی پڑی الٹی جریمانہ ہمیں

(۱۳) امالہ کی چند مثالیں:

اٹاوے (شہر کا نام اٹاوہ ہے): ع: اٹاوے کو گئے ہمراہ نواب

ضلے (ضلع): ؎ مشہور جوانی میں ہو وہ کیوں نہ جگت باز
میلانِ طبیعت تھا لڑکپن سے ضلے پر

نامے: ع: نامے پہ نامے کتنے ہی لکھوائے جائے ہے

(۱۴) جرأت کے ہاں اشباہ کا استعمال بہت ہے مثلاً قافیے میں دیوانا، پیانہ، کاشانا، بیگانا، خانا، آشیانا، فسانا، زمانہ، تازیانہ، خزانا، شانا، دِوانا۔عاشقانا۔منصوبا، حتیٰ کہ قافیے کے علاوہ اکثر بیچ میں بھی یہی صورت ملتی ہے جیسے

ع: سنے گر وہ فسانا کوئی بے درد

اس دور کی زبان کو دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ یہ دور اظہار و بیان کے نئے معیار کی تلاش میں ہے۔اس نئے معیار کی تلاش کا اندازہ جہاں جرأت کے معاصرین انشا اللہ خاں انشا، غلام ہمدانی مصحفی اور سعادت یار خاں رنگین کے کلام سے ہوتا ہے وہاں اور دوسرے چھوٹے شاعروں کی زبانِ شاعری سے بھی ہوتا ہے۔اردو جملے کی ساخت، اپنی قوتِ اظہار کو نئی توانائی دینے کے لیے، نئی راہیں تلاش کر رہی ہے۔انشا اس معیار کو نہ صرف شاعری کی زبان میں بلکہ اردو نثر میں بھی اپنے نئے تجربوں سے تلاش کرتے ہیں۔اگلے صفحات میں ہم انشا اللہ خاں انشا کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی:

[۱] تاریخِ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۸۷۹۔۸۹۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷

[۲] مثنوی ہشت گلزار، شاہ حسین حقیقت، ص ۱۰۶، مطبع مصطفائی لکھنؤ ۱۲۷۶ھ

[۳] (الف) گلشن سخن، مردان علی خان مبتلا لکھنوی، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۹۴، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۵ء

(ب) تذکرہ گلزار ابراہیم، علی ابراہیم خان خلیل، مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۶۲، دائرۂ ادب، پٹنہ، سن ندارد۔

(ج) عام رسم تھی اور ہے کہ جب کسی کے ہاں اولاد نہیں ہوتی یا ہو کر مر جاتی ہے تو عورتیں تعویذ گنڈوں اور دعا کے لیے بزرگوں اور فقیروں کے پاس جاتی ہیں اور دعا کے لیے کہتی ہیں۔ بچے کی پیدائش کے بعد، برکتِ عمر کی خاطر، بچے کا نام بھی اسی بزرگ کے نام پر یا اس کی مناسبت سے رکھ دیتی ہیں۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ جرأت بھی کسی قلندر بزرگ کی دعا سے پیدا ہوئے اور اسی تعلق سے قلندر بخش ان کی عرفیت ٹھہری اور اصل نام خاندانی رواج کے مطابق یحیٰ امان رکھا گیا۔ جرأت کے والد کا نام بھی حافظ امان تھا۔

[۴] تاریخ محمدی، میرزا محمد معتمد خاں بدخشی دہلوی مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۱۰۶، شعبۂ تاریخ مسلم یونی ورسٹی علی گڑھ، ۱۹۶۰ء

[۵] ایضاً، ص ۳۳

[۶] عمدۂ منتخبہ، میر محمد خان بہادر اعظم الدولہ سرور مرتبہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، ص ۱۹۲، دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ء

[۷] (الف) تذکرۂ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ عبدالحق، ص ۶۲-۶۳، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ء

(ب) مصحفی نے "عقد ثریا" میں میر کے ترجمے میں لکھا ہے: "حالا در کوچہ رائے مان در دارالخلافۂ شاہجہاں آباد فروکش"، مرتبہ عبدالحق، ص ۵۲، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۴ء

[۸] طبقاتِ سخن، مخطوطہ برلن جرمنی: شیخ غلام محی الدین مبتلا و عشق میرٹھی، ص ۵۸، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی

[۹] کلیات جرأت، مرتبہ اقتدا حسن، جلد دوم، ص ۱۹، مطبوعہ نیپلز، اطالیہ ۱۹۷۱ء

[۱۰] طبقاتِ سخن مبتلا و عشق میرٹھی، عکسی نقل مخطوطہ برلن (جرمنی) ص ۴۵۱

[۱۱] (الف) تذکرہ مسرت افزا۔ امر اللہ آبادی، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۵۴، پٹنہ

(ب) تذکرۂ شعرائے اردو، میر حسن مرتبہ حبیب الرحمٰن خان شروانی، ص ۴۵، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ء

[۱۲] تذکرہ شعرائے ہندی، میر حسن مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۳۳۶، اردو پبلشر لکھنؤ ۱۹۷۹ء

[۱۳] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، مرتبہ حبیب الرحمٰن خاں شروانی، ص ۴۵، انجمن ترقی اردو ہند دہلی ۱۹۴۰ء

[۱۴] تذکرہ شعرائے ہندی، میر حسن، مرتبہ اکبر حیدری کاشمیری، ص ۹۵، لکھنؤ ۱۹۷۹ء

[۱۵] دستور الفصاحت، احمد علی یکتا، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۹۹، ہندوستان پریس رام پور ۱۹۴۳ء

[۱۶] دیکھیے مثنوی: "در ہجو شدت سرما" کلیات جرأت، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، جلد دوم، ص ۱۱۹، نیپلز اطالیہ ۱۹۷۱ء
اس کے علاوہ ان کے مثنویوں: کارستانِ الفت، در ہجو شدت گرما، در ہجو بخیل، و ممسک کے آخر میں بھی نواب احمد علی خان ابن نواب سعادت علی خاں کی مدح میں اشعار ملتے ہیں۔

[۱۷] روز روشن، محمد مظفر حسین صبا، ص ۱۲۶، کتب خانہ رازی، طہران ۱۳۴۳ھ

[۱۸] کلیات جرأت، محولہ بالا، دوم ص ۱۸۶؛ ۳۰

[۱۹] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، ص ۴۵ محولہ بالا

[۲۰] تذکرہ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، ص ۶۳ محولہ بالا

[۲۱] گلشن ہند، مرزا علی لطف، ص ۹۱۔ دار الاشاعت پنجاب لاہور ۱۹۰۶

[۲۲] طبقات الشعراء، قدرت اللہ شوق، ص ۳۰۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء
[۲۳] کلیات شاہ کمال (دیباچہ) مخطوطہ رضا لائبریری، رام پور، مطبوعہ سہ ماہی صحیفہ لاہور، شمارہ ۱۸، ص ۲۳، جنوری ۱۹۶۲ء
[۲۴] مجمع الانتخاب، شاہ کمال (دیباچہ) مرتبہ نثار احمد فاروقی (تین تذکرے) ص ۵۴، مکتبۂ برہان، دہلی ۱۹۶۸ء
[۲۵] تذکرہ ہندی، مصحفی، ص ۲۵، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء
[۲۶] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، ص ۴۴، محولہ بالا
[۲۷] گلزار ابراہیم، علی ابراہیم خاں خلیل، مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۶۲، دائرہ ادب پٹنہ، بہار
[۲۸] تذکرہ ہندی، مصحفی، ص ۶۳، محولہ بالا
[۲۹] تذکرہ ہندی، ص ۱۲۱، محولہ بالا
[۳۰] واقعات اظفری، ص ۸۵ بحوالہ تذکرہ آزردہ مرتبہ ڈاکٹر مختار الدین احمد، ص ۸۱، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۴ء
[۳۱] آبِ بقا، خواجہ محمد عبدالرؤف عشرت لکھنوی، ص ۱۹۴۔۱۹۵، لکھنؤ ۱۹۱۸ء
[۳۲] دیوانِ حقیقت (قلمی) مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی
[۳۳] دیوان ناسخ مخطوطہ قبل ۱۲۳۶ھ کتب خانہ راجہ صاحب محمود آباد بحوالہ تحقیقی نوادر، ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۲۰۹، اردو پبلشرز، لکھنؤ ۱۹۷۴ء
[۳۴] کلیات مصحفی، مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لاہور۔
[۳۵] کلیات جسونت سنگھ پروانہ (قلمی)، مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی۔ قطعہ یہ ہے:

جو کہ کرتا ہے فکر شعر و سخن — اس زمانہ میں وہ غنیمت ہے
کہ نہ اگلے سے لوگ ہیں باقی — نہ وہ مجلس ہے اور نہ صحبت ہے
اک سخن گو جو تھا قلندر بخش — نام جرأت ہے جس کی شہرت ہے
کر گیا کوچ اس مقام سے حیف — "آج منزل نشین حسرت ہے"
۱۲۲۴ھ
ہے یہ تاریخ اول اور ثانی — کہو "جنت نصیب جرأت ہے"
۱۲۲۴ھ

[۳۶] طبقات الشعرائے ہند، فیلن و منشی کریم الدین، ص ۲۰۶، مطبع العلوم مدرسہ دہلی ۱۸۴۸ء
[۳۷] ریاض الفصحا، غلام ہمدانی مصحفی، ص ۲۶۲، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن، ۱۹۳۴ء
[۳۸] سخن شعرا، عبدالغفور نساخ، ص ۲۵۷، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۴
[۳۹] کلیات جرأت (جلد دوم) ڈاکٹر اقتدا حسن، ص ۲۱۱، اور ص ۲۲۲۔ یونیورسٹی اورینٹل انسٹی ٹیوٹ نیپلز اطالیہ ۱۹۷۱ء
[۴۰] سخن شعرا، نساخ، ص ۴۲۹، محولہ بالا
[۴۱] کلیات جرأت (جلد دوم) ص ۲۲۵، محولہ بالا

[۴۲] تذکرہ ہندی، مصحفی، ص ۶۳، محولہ بالا

[۴۳] مجمع الانتخاب، شاہ کمال ص ۵۴، محولہ بالا شاہ کمال نے لکھا ہے "بروزِ اصلاح کہ در ہفتہ دو روز مقرر بود یعنی روز چہار شنبہ و یکشنبہ کہ ہماں شاگردان مجتمع شدہ تصنیفاتِ خود می خوانند و اصلاح ہر یک می شد و فقیر ہم در ہر جلسہ غزلہائے خود اصلاح می کنانید"۔

[۴۴] ہشت گلزار، شاہ حسین حقیقت (قلمی) مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان۔ کراچی

[۴۵] دستور الفصاحت، احمد علی یکتا مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۹۹ محولہ بالا

[۴۶] عمدۂ منتخبہ، نواب اعظم الدولہ میر محمد خاں بہادر سرور، مقدمہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، ص ۱۹۲، دہلی یونیورسٹی دہلی ۱۹۶۱ء

[۴۷] جلوۂ خضر (جلد اول) سید فرزند احمد صفیر بلگرامی ص ۱۳۵۔۱۳۸، مطبع نور الانوار، آرہ بہار ۱۳۰۲ھ/۱۸۸۴ء

[۴۸] جرأت اور اس کی شاعری، کلب علی خاں فائق رامپوری، مطبوعہ سہ ماہی صحیفہ لاہور، ص ۵۵۔۶۳، لاہور اپریل ۱۹۶۲ء

[۴۹] کلیات جرأت، (جلد سوم)، مرتبہ اقتدا حسن، ص ۳۲۔۳۴، محولہ بالا

[۵۰] تذکرہ طبقات الشعرا، قدرت اللہ شوق مرتبہ نثار احمد فاروقی، ص ۳۰۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء

[۵۱] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، محولہ بالا

[۵۲] دو تذکرے: مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۱۷۶۔۱۷۷، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ء

[۵۳] دستور الفصاحت، ص ۹۹، محولہ بالا

[۵۴] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۲۶۳، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۷۰ء

[۵۵] ایضاً

[۵۶] گلشن ہند، مرزا علی لطف، ص ۹۱، دار الاشاعت پنجاب، لاہور ۱۹۰۶ء

[۵۷] دستور الفصاحت، احمد علی یکتا، ص ۹۹، محولہ بالا

[۵۸] عقد ثریا، مصحفی، دیکھیے ترجمہ بیتاب، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن، ۱۹۳۴ء

[۵۹] تذکرہ ہندی، مصحفی، ص ۱۴۱، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن، ۱۹۳۳ء

[۶۰] دستور الفصاحت، احمد علی یکتا لکھنوی، ص ۹۴، محولا بالا

[۶۱] مصحفی اور جرأت، قاضی عبد الودود، ص ۴۱۔۵۰، مطبوعہ معاصر شمارہ ۲، پٹنہ بہار

[۶۲] تذکرہ ہندی، مصحفی، ص ۲۵، محولہ بالا اور خوش معرکۂ زیبا جلد اول، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۲۸۴

[۶۳] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول ص ۲۸۷، محولہ بالا

[۶۴] تذکرہ ہندی، مصحفی، ص ۸۶، محولہ بالا

[۶۵] ایضاً

[۶۶] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول ص ۳۶۴، محولہ بالا

[۶۷] مجمع الفوائد، مصحفی (قلمی) ص ۳۴۲، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری، لاہور۔ یہ کلیاتِ مصحفی میں شامل ہے

[۶۸] ''نوافخر بدایواں بود زائر'' سے ۱۲۴۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ بحوالہ دستور الفصاحت: احمد علی یکتا، ص ۱۰۹، محولہ بالا۔

[۶۹] دستورِ الفصاحت، ص ۱۰۹، محولہ بالا

[۷۰] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، ص ۴۵، محولہ بالا

[۷۱] جائزہ مخطوطات اردو میں مشفق خواجہ نے ۳۳ قلمی نسخوں کی نشان دہی کی ہے، ص ۴۰۰۔۴۱۰، مرکزی اردو بورڈ، لاہور ۱۹۷۹ء

[۷۲] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، ص ۴۵، محولہ بالا

[۷۳] کلیات جرأت، جلد سوم، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، ص ۱۲۲، محولہ بالا

[۷۴] تذکرہ ہندی، میر حسن، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۹۵، اردو پبلشرز لکھنؤ ۱۹۷۹ء

[۷۵] گلشن سخن، مردان علی خاں مبتلا لکھنوی، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۹۴، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ء

[۷۶] تذکرہ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ عبدالحق، ص ۶۳، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء

[۷۷] ستارہ یا بادبان، محمد حسن عسکری، ص ۲۵۷، مکتبۂ سات رنگ کراچی ۱۹۶۳ء

[۷۸] دستور الفصاحت، ص ۹۹، محولہ بالا

[۷۹] کلیات جرأت،، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن محولہ بالا دیکھیے غزل نمبر ۵۸، اور غزل نمبر ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۹، ۵۵۹، ۶۱۷، ۶۷۶، ۶۸۰، ۶۸۱، ۶۸۳، ۷۲۸، ۷۳۰، ۷۳۹، ۷۴۶، ۷۵۳، ۷۹۲، ۹۱۶، ۹۳۴، ۱۰۷۴ وغیرہ

[۸۰] گلشن بے خار، نواب مصطفےٰ خان شیفتہ، ص ۷۴، نولکشور لکھنؤ ۱۹۱۰ء

[۸۱] تذکرہ جلوۂ خضر، سید فرزند احمد صفیر بلگرامی، ص ۱۳۳، آرہ بہار، ۱۳۰۲ھ/ ۱۸۸۵ء

[۸۲] ستارہ یا بادبان، محمد حسن عسکری، ص ۲۴۹، مکتبہ سات رنگ کراچی، ۱۹۶۳ء

[۸۳] بہارِ بے خزاں، احمد حسین سحر، ترتیب نعیم احمد، ص ۷۴ علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ء

[۸۴] کلیاتِ جرأت محولہ بالا، جلد اول، ص ۲۷۴ پر غزل نمر ۸۶۶ چیستان کی صورت میں ملتی ہے اور اصل غزل ص ۲۷۳ و ۲۷۴ پر غزل نمبر ۸۶۹ کے تحت ملتی ہے۔ مالک رام نے ایک مضمون 'چیستان جرأت' کے عنوان سے اس غزل کے بارے میں لکھا ہے جو ان کی کتاب ''تحقیقی مضامین'' (مکتبہ جامعہ نئی دہلی ۱۹۸۴ء) میں ص ۱۵۸۔۱۶۲ پر ملتا ہے۔

[۸۵] تاریخ اودھ، نجم الغنی خان، جلد سوم ص ۲، محولہ بالا

[۸۶] دہلی کا دبستانِ شاعری، ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی، ص ۲۰۸، کراچی

[۸۷] کلیات جرأت جلد دوم، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، ص ۵۵، مطبوعہ نیپلز اطالیہ ۱۹۷۱ء اختلاف نسخ اور تعدادِ اشعار کی بحث کے لیے دیکھیے کلیاتِ جرأت جلد سوم، ص ۳۱۱۔۳۳۷، اطالیہ ۱۹۷۵ء

[۸۸] طبقاتِ الشعرا، قدرت اللہ شوق، مرتبہ نثار احمد فاروقی، ص ۲۸۴ مجلس ترقی اردو ادب لاہور ۱۹۶۸ء

[۸۹] کلیات جرأت جلد سوم، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، ص ۳۳۸، نیپلز، اطالیہ ۱۹۷۵ء

[۹۰] کلیاتِ جرأت جلد سوم، ص ۴۹، محولہ بالا

[۹۱] کلیاتِ جرأت، جلد دوم، ص ۲۲۶۔۲۲۷، محولہ بالا

تیسرا باب

انشا اللہ خاں انشا

جرأت اور انشا دونوں، شجاع الدولہ کے عہد حکومت میں، نوعمری میں فیض آباد آئے۔ دونوں ایک زمانے تک شہزادہ سلیمان شکوہ کے دربار سے منسلک رہے اور دونوں نے رنگ رلیوں کی اس فضا کو قبول کیا جو اس وقت وہاں کی تہذیب میں رچی بسی ہوئی تھی اور اُس تہذیبی فضا سے گہری مشابہت رکھتی تھی، جو نادر شاہ کے حملے (۱۷۳۹ء) سے قبل، مغل سلطنت کے دارالحکومت دہلی پر چھائی ہوئی تھی۔ یہ مغل تہذیب کی شام تھی جس کی گرتی دیواروں پر چراغاں تو کیا جا رہا تھا لیکن یہ سب چراغ تیز آندھی کے جھکڑ سے بہت جلد بجھ کر رات کی سیاہی میں گم ہونے والے تھے۔ ساری تہذیب احساسِ مرگ کو بھلانے کے لیے، عالم بحران میں، جشن منا رہی تھی۔ اخلاقی قدریں، زندگی سے بے تعلق ہو کر دم توڑ رہی تھیں۔ انشا اس تہذیب کے پروردہ اور اسی تہذیبی رنگ و مزاج کے آدمی تھے۔ معروف باپ کے بیٹے اور کھاتے پیتے گھرانے کے فرد تھے۔ ذہانت خداداد تھی۔ تعلیم اچھی پائی تھی۔ حافظہ بہت اچھا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اس تہذیب میں ان کے جوہر کے پھول خوب کھلے۔

انشا کا پورا نام سید انشا اللہ خاں[۱] اور انشا تخلص تھا۔ مختز الدولہ سید الممالک حکیم میر ماشا اللہ خاں اسد جنگ، جعفری الحسینی النجفی[۲] کے بیٹے تھے، جو خود بھی شاعر اور مصدر تخلص کرتے تھے۔ میر ماشا اللہ خاں مصدر اپنے والد سید نور اللہ خاں کے ہمراہ نجفِ اشرف سے آئے تھے جنھیں بادشاہِ دہلی فرخ سیر نے اپنے علاج کے لیے طلب کیا تھا اور صحت یاب ہونے پر زر و جواہر سے مالا مال کیا تھا[۳]۔ میر ماشا اللہ خاں جوانی میں دہلی سے مرشد آباد چلے گئے جہاں انھوں نے دو شادیاں کیں۔ پہلی بیوی سے، جو نواب بنگالہ کی بیٹی تھیں، حکیم مسیح اللہ خاں پیدا ہوئے اور دوسری بیوی سے، نواب سراج الدولہ کے عہد حکومت میں، انشا اللہ خاں، مرشد آباد ہی میں پیدا ہوئے[۴]۔ نواب سراج الدولہ کا مختصر دورِ حکومت ۹ رجب ۱۱۶۹ھ - ۱۵ شوال ۱۱۷۰ھ/ ۱۰ اپریل ۱۷۵۶ء - ۲ جولائی ۱۷۵۷ء ہے[۵]۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ انشا ۱۱۶۹ھ یا ۱۱۷۰ھ میں پیدا ہوئے اور نواب بنگالہ قاسم علی خاں کے عہد حکومت کے "عالم تنزل" [۶] (۱۱۷۷ھ/۱۷۶۳ء) میں اپنے والد کے ہمراہ شجاع الدولہ کے دارالحکومت لکھنؤ آ گئے اور جب رجب ۱۱۷۹ھ میں نواب شجاع الدولہ اپنا دارالحکومت فیض آباد لے گئے تو انشا اپنے والد کے ساتھ فیض آباد آ گئے۔ شجاع الدولہ نے حکیم ماشا اللہ کو جاگیر بھی دی تھی۔ یہی وہ جاگیر ہے جس کی بحالی کے لیے انشا نے اپنے ایک قصیدے میں نواب سعادت علی خان سے درخواست کی تھی:

باپ کی میرے جو جاگیر تھی سو مجھ کو ملے
پوچھ کر دفترِ دیوان سے بے لاؤ نعم [۷]

جس کی تصدیق "تذکرہ انیس الاحبا" کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے:

"حکیم میر ماشا اللہ خاں مقرب و مصاحب نواب، وزیر الممالک سپہ سالار ہندوستان نواب شجاع الدولہ

بہادر علیہ الغفر ان کہ جاگیر دہ ہزار روپیہ یافتہ بسواری فیل و پالکی جھالر دار بعزت و وقار بسر می برد'' [۸]۔ (دیکھیے: ۱۰ ترجمہ حواشی ب)

اس وقت انشا اللہ خاں انشا کی عمر نو دس سال تھی۔ کم عمری ہی میں صرف و نحو، منطق و حکمت اور عربی و فارسی زبان کی تعلیم حاصل کی۔ سولہ سال کے ہوئے تو نواب شجاع الدولہ کے حضور میں ''داخل جلسہ'' ہوئے [۹]۔ اپنی خوش تقریری اور حسن تکلم سے جلد اپنی جگہ بنالی۔ اسی زمانے میں ردیف وار اپنا دیوان اردو مرتب کیا جس میں فارسی و عربی کے کچھ اشعار بھی شامل تھے [۱۰]۔ ۱۱۸۸ھ/ ۱۷۷۵ء میں جب نواب شجاع الدولہ کا انتقال ہوا تو انشا کی عمر تقریباً ۱۹ سال تھی اور اس عمر میں وہ زندگی کے ایسے تجربوں سے گزر چکے تھے جو پختہ عمر میں بھی کم لوگوں کو میسر آتے ہیں۔ میر حسن نے اپنے تذکرے کا پہلا مسودہ ۱۱۸۸ھ میں مرتب کیا [۱۱]، تو لکھا:

''از خوبانِ جہان و خوش فطرتان زماں، باسخن آگاہ میر انشا اللہ طبع تازہ و ذوق بے اندازہ شراب معانی و ذوقِ جوانی فرح بخش و مسرت افزا است...... جوانیست خوش ظاہر، خوش طبع و یار باش۔ با قبلہ گاہی دوست دلی است و بافقیر نیز ربطے دارد'' [۱۲]۔ (دیکھیے اردو ترجمہ حواشی ب)

اُنیس سال کی عمر میں انشا، میر حسن کے والد میر ضاحک کے گہرے دوست تھے۔ اس دوستی کی وجہ، ہم مزاجی و ہم مذاقی کے علاوہ، تمسخر و ظرافت کی وہ قدر بھی تھی جو نوجوان انشا اور بوڑھے میر ضاحک میں مشترک تھی۔ شجاع الدولہ کے بعد اُن کے بیٹے آصف الدولہ اپنا دارالحکومت فیض آباد سے پھر لکھنؤ لے آئے۔ آصف الدولہ کے زمانے میں دربار کا مزاج بدل گیا تھا اور ان حالات میں میر ماشاء اللہ اور سید انشا کے لیے کوئی گنجائش نہیں تھی۔ کچھ عرصے بعد دونوں باپ بیٹے مرزا نجف خاں کے لشکر میں شامل ہو گئے۔ نجف خاں اس زمانے میں جاٹوں کی سرکوبی کے لیے فوج کشی کر رہا تھا۔ نجف خاں اس مہم سے فارغ ہو کر ۱۱۹۳ھ/ ۱۷۷۹ء میں دہلی آیا تو یہ دونوں باپ بیٹے بھی دہلی آ گئے اور مغل پورہ میں مقیم ہو گئے۔ کم و بیش اسی زمانے میں انشا کی ملاقات مرزا مظہر جانجاناں سے ہوئی جس کا ذکر خود انشا نے ''دریائے لطافت'' میں کیا ہے [۱۳]۔ اس وقت دہلی کی حالت ابتر تھی اور شاہ عالم ثانی آفتاب کی بادشاہی قائم تھی۔ ۲۲ ربیع الآخر ۱۱۹۶ھ مطابق ۱۶ اپریل ۱۷۸۲ء کو نجف خاں بھی وفات پا گئے اور اب انشا پھر بے روزگار ہو گئے لیکن کچھ ہی عرصے بعد محمد بیگ ہمدانی سے وابستہ ہو گئے [۱۴]۔ یہ ملازمت بھی فوجی نوعیت کی تھی۔ کئی بار جنگی مہمات میں بال بال بچے۔ انہی زمانے میں محمد بیگ ہمدانی کے بھائی میرزا اسمٰعیل بیگ خاں سے تُو تُو میں میں ہو گئی۔ انشا نے غصے میں آکر کٹار نکال لی اور مارنے کے لیے جھپٹے لیکن لوگ بیچ میں آ گئے [۱۵]۔ محمد بیگ ہمدانی بھی ۱۲۰۱ھ/ ۱۷۸۷ء میں وفات پا گئے۔ ۱۱۹۳ھ سے ۱۲۰۳ھ تک انشا دہلی میں رہے۔ ایک قطعہ میں انشا نے شاہ عالم بادشاہ کو جشنِ نوروز کی مبارک باد دی ہے: ''مبارک بادشاہا جشنِ نوروز''۔ اس سے ۱۱۹۹ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس زمانے میں انشا دہلی کی محفل شعر و سخن میں شریک رہے۔ شجاع الدولہ کے بیٹے امین الدولہ معین الملک ناصر جنگ بہادر مرزا امیڈھو بھی وہیں دہلی میں مقیم تھے۔ اُن کے ہاں تواتر سے محفل مشاعرہ ہوتی تھی جس میں انشا بھی شریک ہوتے تھے۔ دہلی کی محفلوں میں انشا کی جتنی بھی معرکہ آرائیاں ہوئیں، یہی محفل اُن کا مرکز تھی۔ اس زمانے کے نامور دہلوی شعرا مثلاً ثنا اللہ فراق، مرزا عظیم بیگ عظیم، حکیم قدرت اللہ قاسم، ولی اللہ محب اور قمر الدین منت وغیرہ بھی اس محفل میں شریک ہوتے تھے۔ ''کلیاتِ انشا'' میں ایک قصیدہ ''در مدح بادشاہ عالی گہر'' ملتا ہے، جس کی تشبیب میں انشا نے بزمِ خاص میں شامل کرنے کی استدعا

کی ہے:

شامل مجھے بھی کیجیے اس عیش میں کہ میں حضارِ بزم خاص سے ہوں مُوردِ کرم
[۱۵-الف]

اس سے پتا چلتا ہے کہ انشا نے یہ قصیدہ شاہ عالم سے وابستہ ہونے کے لیے جلوس شاہی کی کسی سال گرہ کے لیے لکھا تھا لیکن کسی تذکرہ و تاریخ سے پتا نہیں چلتا کہ وہ شاہ عالم سے کبھی وابستہ ہوئے تھے؟ انشا کے ''روزنامچہ'' سے اتنا ضرور پتا چلتا ہے کہ دربار میں اُن کا آنا جانا تھا اور ایک بار انشا نے کسی خاص قسم کے پھل کو شاہ عالم سے، اپنے چھوٹے بھائی کے علاج کے لیے مانگا تھا۔[۱۶]

۷ر ذیقعد ۱۲۰۲ھ کو دہلی میں ایک نیا گل کھلا۔ غلام قادر روہیلہ نے قلعۂ معلّٰی پر حملہ کر دیا اور شاہ عالم کو گرفتار کر کے اندھا کر دیا اور جو مال و متاع قلعہ میں موجود تھا لوٹ لیا۔ اس وقت دہلی کے حالات دگرگوں تھے۔ ۱۲۰۳ھ میں میر ماشاءاللہ خاں مصدر دہلی سے فرخ آباد چلے گئے اور سید انشاءاللہ خاں انشا لکھنؤ آ گئے۔ اپنی آمد کی اطلاع دینے کے لیے انشا نے خود حاضر ہو کر ایک فارسی قصیدہ الماس علی خاں کی خدمت میں پیش کیا۔ یہ وہی قصیدہ ہے جس کا نام انشا نے ''آغا قصیدہ'' رکھا تھا اور جس کے ان دو شعروں سے یہ بات سامنے آتی ہے:

چوں چنیں با ہیچ نیچے لائق و موقع نبود کردم انشا ایں قصیدہ آدم بہر سلام
من لہٰذا اسم او ''آغا قصیدہ'' کردہ ام از دل و جاں چوں جنابِ شاہ را ہستم غلام
(کلیاتِ انشا، ص ۲۳۴-۲۳۶)

۱۲۰۳ھ میں لکھنؤ آنے کا ثبوت اس قصیدے سے بھی ملتا ہے جس میں انشا نے الماس علی خاں کی عمر چالیس سال بتائی ہے: ''چہل سال است کہ اوقات شریفش اینست''۔ ۱۲۲۳ھ میں الماس علی خاں کا انتقال ہوا تو انشا نے قطعہ تاریخ وفات کے اس مصرعہ ''شصت سال است کہ اوقاتِ شریفش آں بود''، سے بتایا کہ اُن کی عمر ساٹھ سال تھی۔ گویا ۱۲۲۳ھ میں، وفات کے وقت، الماس علی خاں سے انشا کی نیازمندی کو بیس سال ہو گئے تھے اور انشا نے لکھنؤ آ کر اپنا پہلا قصیدہ ۱۲۲۳ھ-۲۰=۱۲۰۳ میں حاضر ہو کر پیش کیا تھا۔

۱۲۰۵ھ/۹۰-۱۷۸۹ء میں شہزادہ سلیمان شکوہ دہلی سے اودھ آئے اور جب انگریزوں کے مشورے سے آصف الدولہ نے اُن کا وظیفہ مقرر کر دیا تو انہوں نے اپنا دربار سجایا اور انشا ۱۲۰۵ھ ہی میں شہزادے کے ہاں آنے جانے لگے۔ وظیفے کے بعد جب سلیمان شکوہ نے برلب دریا اپنے بنگلے کی بنیاد رکھی تو انشا نے ''تاریخ بنائے بنگلہ مرشد زادۂ آفاق'' لکھی جس سے ۱۲۰۵ھ نکلتے ہیں۔ ۱۲۰۶ھ میں سلیمان شکوہ کے استاد ولی اللہ محبّ وفات پا گئے تو انشا اُن کی غزل بنانے لگے۔ ۱۲۰۷ھ میں جب سلیمان شکوہ شفایاب ہوئے تو انشا نے ایک قطعہ لکھا۔ جب سلیمان شکوہ کے ہاں فرزند پیدا ہوا تو انشا نے قطعہ تاریخ ولادت لکھا جس سے ۱۲۰۹ھ نکلتے ہیں اور تعلق کا یہ سلسلہ نواب سعادت علی خاں سے وابستہ ہونے تک جاری رہا۔ انشا ہی کے کہنے سے مصحفی اور جرأت شہزادہ سلیمان شکوہ کے ملازم ہوئے۔ نواب وزیر سعادت علی خاں ۳ر شعبان ۱۲۱۲ھ/۲۱ر جنوری ۱۷۹۸ء کو مسند نشین ہوئے۔ مرزا علی لطف نے لکھا ہے ''بالفعل کہ ۱۲۱۵ھ میں مرشد زادۂ آفاق مرزا سلیمان شکوہ کے سایۂ عاطفت میں لکھنؤ کے اندر اوقات ساتھ قناعت اور شکستہ پائی کے بسر کرتے ہیں''[۱۷]۔ ''لطائف السعادت'' سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا سلیمان شکوہ کے زمانہ ملازمت میں بھی انشا

گاہ گاہ سعادت علی خاں کے دربار میں جاتے تھے۔[۱۸]

۱۲۱۵ھ میں انشا کے والد وفات پا گئے۔ انشا نے تین قطعاتِ تاریخ لکھے۔ ۱۲۱۶ھ میں انشا مرزا سلیمان شکوہ سے الگ ہو گئے اور نواب سعادت علی خاں کے ملازم ہو گئے۔ ''عمدۂ منتخبہ'' میں لکھا ہے کہ ''دراپانے کہ بہ سرکار مرشدزادۂ آفاق میرزا سلیمان شکوہ بہادر در لکھنؤ ملازم بود......''[۱۹]۔ اس تذکرے کا پہلا مسودہ ۱۲۱۷ھ میں تیار ہوا۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ وہ ۱۲۱۷ھ سے پہلے شہزادے کی ملازمت چھوڑ چکے تھے جس کا ثبوت ''سفینۂ ہندی'' سے بھی ملتا ہے جس میں لکھا ہے کہ ''از دو سہ سال بحاشیہ نشینی وزیر الممالک نواب سعادت علی خان بہادر شرفِ امتیاز یافتہ......''[۲۰]۔ سفینۂ ہندی کا آغاز ۱۲۱۹ھ میں ہوا، جیسا کہ اس کے مادۂ تاریخ: ''باغچہ بہار'' سے ظاہر ہوتا ہے، اور ۱۲۲۰ھ میں مکمل ہوا۔ بھگوان داس ہندی کی طرح انشا کا تعلق بھی فاخر مکین سے تھا اور ''دو سہ سال'' کا اشارہ بھی ۱۲۱۶۔۱۷ھ ہی کی طرف ہے۔ سعادت علی خان سے انہیں دو سو روپے ماہوار تنخواہ ملتی تھی[۲۱]۔ نواب وزیر سے منسلک ہو کر انشا نے قصیدہ پیش کیا اور بزم خاص میں اپنی باریابی پر اظہارِ افتخار کیا:

انشا تو باریاب ہوا بزمِ خاص میں
خم ٹھونک لے نہ رستمِ دستاں کے سامنے

اس وقت انشا کی عمر کم و بیش ۴۶۔۴۷ سال تھی۔

یہ زمانہ انشا کی تخلیقی زندگی کا بہترین دور تھا۔ نواب سعادت علی خاں کی فرمائش پر ۱۲۲۲ھ میں انشا نے ''دریائے لطافت'' لکھی۔ اسی زمانے میں رانی کیتکی کی کہانی تصنیف کی۔ ''ترکی روزنامچہ'' بھی ۱۲۲۳ھ میں لکھا گیا۔ ''لطائف السعادت'' بھی اسی زمانے کی تصنیف ہے۔ شعر و شاعری اس کے علاوہ ہے۔ اس زمانے میں انشا کی مالی حالت بھی اچھی رہی۔ اُن کا اپنا کشادہ، ذاتی مکان تھا جس میں پانی کا حوض تھا[۲۲]۔ نواب سعادت علی خاں اُن کی صحبت کے اتنے دلدادہ تھے کہ دربار کے وقت کے علاوہ بھی، جب جی چاہتا انہیں بلا لیتے۔ کتبِ تواریخ میں آیا ہے کہ دربار برخاست ہوتا تو مقربانِ خاص نواب سعادت علی خاں کے ساتھ چائے پیتے۔ ''پسِ کرسی خاص میر انشاء اللہ خاں، طوطی ہزار داستان'' کی جگہ مقرر تھی[۲۳]۔ یہ زمانہ انشا کی درباری، سماجی اور تخلیقی زندگی کے عروج کا زمانہ تھا۔ وہ فنِ ندیمی میں یکتائے روزگار تھے۔

تو زور سمجھ ہے انشاء اللہ تجھ کو رکھے
مسرور و شاد و فرحاں ہر دم ہنسی خوشی سے

۱۲۲۹ھ میں نواب سعادت علی خاں کسی بات پر انشا سے ناراض ہو گئے اور انہیں برطرف کر دیا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب نواب فتورِ بصارت کے مرض میں شدت سے مبتلا تھے۔ علاج کے لیے آغا میر کمال ملازم تھے لیکن کوئی صورتِ اصلاح پیدا نہ ہوتی تھی۔ ساتھ ہی انگریز ریذیڈنٹ کرنل بیلی اور نواب کے تعلقات اتنے کشیدہ تھے کہ دعا سلام تک موقوف تھی۔ مخالف امراء کرنل بیلی کے دربار میں جاتے تھے۔ سر رشتۂ اخبار اس کی خبریں دیتا تھا۔ اس زمانے میں نواب سخت دباؤ میں تھے۔ ان کی بے عزتی ہو رہی تھی اور اُن کے خلاف طرح طرح کی سازشیں ہو رہی تھیں۔ اسی زمانے میں ایک اور واقعہ پیش آیا۔ قتیل نے لکھا ہے کہ ''خانِ موصوف ہجوِ بعض بے گناہانِ گوشہ نشین و دیگر اجلہ و اہالی کردہ بود و ہمہ را بگفتۂ سبحان قلی بیگ حاصل کہ ایں ہجوہا گفتۂ خان مزبور ست، دفعتہً مستعدانِ شدند کہ بلائے بر سر خان موصوف نازل بکنند......''[۲۴]۔ اس کی تفصیل یہ ہے کہ سبحان قلی بیگ نے انشا کی چند ہجویں کہیں اور لوگوں نے جا بجا اُن کی نقلیں لے لیں۔ اس نے ایک کام اور یہ کیا کہ شہر کی بعض معزز ہستیوں کی ہجویں کہہ کر انشا کو بھیج دیں۔ انشا نے

ان ہجوؤں کو متعلقہ حضرات کے پاس اس خیال سے بھیج دیا کہ وہ ہجو لکھنے والے کو سزا دیں۔ ہجویں ملنے پر متعلقہ معززوں نے سبحان قلی بیگ کو بلایا اور کہا کہ تو نے اپنے آپ کو کیا سمجھا ہے جو یہ راستہ اختیار کیا۔ اب بتا تیرے ساتھ اب ہم کیا سلوک کریں۔ سبحان قلی بیگ نے قرآن سر پر رکھا اور قسمیں کھائیں کہ اگر میں نے ایک مصرع بھی کہا ہو تو مجھ پر قرآن کی مار پڑے۔ میرے اور آپ کے درمیان کون سا ایسا دنیوی معاملہ درپیش آیا تھا کہ میں آپ کی ہجو کرتا۔ چونکہ ان دنوں میں نے انشاللہ خاں کی ہجو کہی ہے اس لیے اُس نے مجھے نقصان پہنچانے کے لیے یہ راستہ نکالا کہ معززوں کی ہجو کہہ کر میرا تخلص داخل کر دیا کہ بزرگ اور بزرگ زادگان میرے درپے آزار ہو جائیں۔ چونکہ ان ہجوؤں میں بعض گوشہ نشین بے گناہان اور دوسرے شرفاء شہر شامل تھے انہیں سبحان قلی بیگ راغب کی بات پر یقین آیا کہ یہ ہجویں دراصل انشا نے کہی ہیں اور "دفعتہً مستعد اں شدند کہ بلائے بر سرِ خانِ موصوف نازل بکنند" [۲۵]۔ انشا کو جب یہ خبر ملی تو وہ پریشان ہوئے اور اپنے داماد، اپنے بیٹے اور دوسرے دوستوں کو فریقِ ثانی کے ہاں بھیجا۔ یہ سب گئے اور بہت عاجزی سے ایمان کی قسمیں کھائیں لیکن معززین کے دل میں جو بات بیٹھ گئی تھی وہ کسی طرح دور نہ ہوئی اور سب یہی سمجھتے رہے کہ یہ سب ہجویں انشا نے کہہ کر ان کی عزت کو خاک میں ملانے کی کوشش کی ہے۔ اس صورت میں جب نواب آنکھوں کی شدید بیماری میں مبتلا تھے اور انگریزی ریذیڈنٹ اور مخالف امراء نے اُن کی جان ضیق میں کر رکھی تھی، معززینِ شہر کی ہجوؤں کا یہ واقعہ پیش آیا۔ یقیناً معززین نے یہ شکایت نواب تک اس طرح پہنچائی کہ وہ غصے میں آ گئے اور انہوں نے انشا کو برطرف کر دیا۔ برطرف کرنے کا یہ واقعہ کب پیش آیا اس کا ایک ثبوت "رقعاتِ قتیل" سے ملتا ہے۔

قتیل نے رقعہ ۱۳۶ میں لکھا ہے کہ "دیروز کہ سیزدہم جمادی الاولیٰ روز چارشنبہ بود"۔ اسی میں آگے چل کر لکھا ہے کہ "احوال خان مزبور این ست کہ از دو ماہ برطرف شدہ و سبحان قلی بیگ راغب کہ آشنائے چہل سالہ اش بود او را در تمام شہر رُسوا نمودہ"۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ وہ ۱۴ر جمادی الاولیٰ روز پنجشنبہ سے دو ماہ پہلے یعنی ربیع الاول کی کسی تاریخ کو برطرف ہوئے۔ ۱۴ر جمادی الاولیٰ کا پنجشنبہ ۱۲۲۶ھ میں پڑتا ہے اور اس کے بعد ۱۲۲۹ھ میں پڑتا ہے۔ اب ہمیں ۱۲۲۶ھ اور ۱۲۲۹ھ میں سے ایک کا انتخاب کرنا ہے۔ قاضی عبدالودود اس واقعہ کے سال کا تعین ۱۲۲۶ھ کرتے ہیں[۲۶]۔ لیکن اسی سلسلے کے اپنے ایک اور مضمون میں [۲۷] ایک تذکرہ کا تعارف کراتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "جس روز صاحب عالم مرزا جہانگیر بہادر لکھنؤ میں داخل ہوئے اور نواب سعادت علی خاں حسب ضابطہ استقبال کر کے لائے۔ بعد جلوس فرمانے کے ہنگام صحبت میں صاحب عالم بہادر نے ارشاد کیا کہ ہم نے سنا ہے تمہارے شہر میں شاعر بہت اچھے اچھے ہیں۔ انشاللہ خاں حاضر تھے۔ نواب نے ان کی جانب مخاطب ہو کر فرمایا کہ کچھ کلام حضور میں پڑھو۔ خان (انشاللہ خاں) نے یہ غزل:

پھرا جو آنکھوں میں اس زلف عنبریں کا سانپ | تو سیل اشک ہوا اپنی آستیں کا سانپ

پڑھی۔ صاحب عالم بہت محظوظ ہوئے اور گوشۂ چشم تحسین فرمایا[۲۸]۔ گویا ۱۲۲۷ھ تک انشا نواب سعادت علی خاں سے وابستہ تھے۔ جس کی تصدیق ایک اور واقعہ سے ہوتی ہے۔ مرزا جہانگیر خلف اکبر ثانی ربیع الثانی ۱۲۲۷ھ میں لکھنؤ آئے[۲۹] تاریخ اودھ از نجم الغنی خاں جلد سوم میں لکھا ہے کہ "شہزادہ جہانگیر...... ۳ر صفر ۱۲۲۷ھ کو بڑے ساز و سامان کے ساتھ لکھنؤ کے ارادے سے دہلی سے روانہ ہوئے اور بعد قطع منازل رونق افروز لکھنؤ ہوئے......" ان حوالوں سے معلوم ہوا کہ ۱۲۲۷ھ تک انشاللہ انشا نواب سعادت علی خاں سے وابستہ اور ان کی بزم خاص کے ممتاز فرد تھے۔ ۱۲۲۷ھ

تک وابستہ رہتے ہوئے وہ ۱۲۲۶ھ میں کیسے برطرف ہو سکتے تھے؟ ایک قطعہ تاریخ ''حویلی علی نقی خاں بہادر کی'' سے ۱۲۲۷ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں انشا نے دو قطعاتِ تاریخ کہے ہیں اور دونوں میں اُن کی شوخی، اُن کی ظرافت اور اُن کا اندازِ تمسخر پوری طرح باقی ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ معمول کی زندگی گزار رہے ہیں۔ ۱۲۲۹ھ میں جب عبدالقادر چیف رامپوری لکھنؤ آئے تو وہ انشا سے بھی ملے اور لکھا کہ ''اگر چہ وے بشعر و شاعری مشہور است لیکن بدانستِ من فن ہم نشینی شدن بجائے رسانیدہ بود کہ یکتائے زمانہ اش دریں کار او را تواں گفت......'' [۳۰]۔ گویا ۱۲۲۹ھ کے ابتدائی دور تک بھی وہ معمول کی زندگی گزار رہے تھے۔ اسی زمانے میں، جس کی تصدیق ''رقعاتِ قتیل'' سے ہوتی ہے، نواب سعادت علی خاں نے ربیع الاول ۱۲۲۹ھ میں برطرف کر دیا اور خود بھی رجب ۱۲۲۹ھ مطابق جولائی ۱۸۱۴ء میں اللہ کو پیارے ہو گئے۔ اس طرح انشا کی برطرفی کا زمانہ تقریباً ساڑھے چار ماہ ہوتا ہے۔ اس عرصے میں وہ نظر بند بھی نہیں کیے گئے۔ رقعاتِ قتیل خصوصاً رقعہ ۱۳۶ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اکثر اپنے دوست احباب سے ملنے جاتے تھے۔ [۳۱]

محمد حسین آزاد نے ''آبِ حیات'' میں اس غزل کی بنیاد پر ع ''کمر باندھے ہوئے چلنے کو یاں سب یار بیٹھے ہیں'' جو فتورِ دماغ اور جنون کا افسانہ گھڑا ہے وہ بے سر و پا و بے بنیاد ہے۔ خود یہ غزل بھی برطرفی کے زمانے (۱۲۲۹ھ) کی نہیں بلکہ ۱۲۱۴ھ سے پہلے کی ہے۔ یہ غزل ''دیوانِ انشا'' کے اُس مخطوطے میں بھی موجود ہے جو ۱۲۱۴ھ کا مکتوبہ ہے [۳۲]۔ اس کے علاوہ اس غزل کے تین شعر مصحفی نے اپنے ''تذکرۂ ہندی'' میں بھی دیے ہیں جو ۱۲۰۰ھ اور ۱۲۰۹ھ کے درمیان لکھا گیا تھا۔ [۳۳]

۱۲۲۹ھ میں خود انشا کم و بیش ساٹھ سال کے ہو گئے تھے۔ انشا نے زندگی کے ہر پہلو کو چھو کر اور برت کر دیکھا تھا۔ ''لطائف السعادت'' اور ''روزنامچہ'' میں لکھا ہے کہ وہ سولو نگیں روز کھاتے تھے۔ شبنم میں سوتے تھے اور رات کو حوض میں نہاتے ہوئے قشار الحمار (ترکاری) کھاتے تھے جو سوءِ تنفس، اوجاعِ مفاصل اور استقساء کے نافع ہے۔ ساری عمر لہو و لعب میں کٹی۔ ایک دفعہ بیمار پڑے تو بند بند جکڑ گیا۔ حرارتِ قلب کی وجہ سے سانس لینے میں دشواری ہونے لگی۔ درد کی شدت اور چمک سے بدحال ہو گئے۔ وجع مفاصل میں بھی مبتلا تھے۔ مادۂ فاسد جمع ہو گیا تھا۔ اس کا اظہار ایک طویل غزل میں کیا ہے جس کے پانچ شعر یہ ہیں [۳۴]۔

رہا ہمیشہ سروکار فسق سے مجھ کو
جو چیز ظاہر و باہر ہو اُس کی کیا تصریح

بلہو و لعب کٹی عمر، طبع تھی مائل
کبھی بحسنِ ملیح و کبھی برنگِ صبیح

کسی کی ہجو کہی فارسی میں گہ میں نے
قصیدۂ عربی میں کسی کی کی تمدیح

فسادِ لقمۂ شک سے نہ تھا مجھے پرہیز
علیل اس لیے اب ہوں بہ اکلِ خبزِ صحیح

ہوا ہوں ضعف و نقاہت سے اس قدر لاغر
کہ جس طرح سے مصور رگوں کی ہو تشریح

ایسی زندگی گزارنے کے بعد بیماریوں کا نزول فطری امر تھا۔ پھر موت تو خود ایک بیماری ہے۔ آئی اور انشا کو لے گئی۔ یہ ۱۲۳۳ھ کا واقعہ ہے۔ شاگردِ انشا بسنت سنگھ نشاط نے قطعۂ تاریخِ وفات کہا:

خبر انتقالِ میر انشا
دلِ غم دیدہ تا نشاط شنفت

سالِ تاریخ او زجانِ اجل
عرفی وقت بود انشا گفت

اس میں تعمیہ ہے۔ ''عرفی وقت بود انشا'' سے ۱۲۳۰ھ نکلتے ہیں۔ تیسرے مصرع کے جانِ اجل کے ''ج'' کے ۳ عدد ایزاد کرنے سے تاریخِ وفات ۱۲۳۳ھ برآمد ہوتی ہے۔

انشا لمبے چوڑے بھاری بھرکم جسم کے آدمی تھے۔ ایک دن نواب سے انشا نے کہا کہ یہ غلام ایک پیر پر کھڑا رہے گا۔ نواب نے فرمایا: ''تمہاری جسامت کے مطابق حوض کہاں ملے گا'' [۳۴-الف] مصحفی نے بھی ایک شعر میں اُن کی فربہی کا ذکر کیا ہے:

ہوا مصحفی سے فرو سر عدو کا | سنبھالی نہ فربہ نے لاغر کی ٹکر

انشا کس کے شاگرد تھے۔ اس کا ذکر کہیں نہیں آتا۔ معلوم ہوتا ہے کہ اردو شاعری میں وہ کسی کے شاگرد نہیں تھے لیکن فارسی میں ان کا تعلق مرزا فاخر مکین سے ضرور تھا۔ موہن لال انیس نے ''انیس الاحبا'' کے نام سے ایک تذکرہ لکھا جس میں اس بات کا التزام کیا کہ اس میں صرف مرزا فاخر مکین اور ان کے شاگردوں کو شامل کیا [۳۵]۔ اس میں انشا کا ترجمہ شامل ہے۔ بھگوان داس ہندی بھی فاخر مکین کے شاگرد تھے انہوں نے بھی اپنے ''تذکرۂ ہندی'' میں انشا کو شامل کیا ہے۔ انشا کی مثنوی ''شکایتِ زمانہ'' میں یہ دو شعر ملتے ہیں:

ہمیشہ وردِ جاں تھا شعرِ اُستاد | یہی پڑھ پڑھ کے تھا سرگرم فریاد
نہ تنہا عشق از دیدار خیزد | بسا کیں دولت از گفتار خیزد

(کلامِ انشا، ص ۳۶۲)

اردو شعر انشا کا ہے اور فارسی شعر فاخر مکین کا ہے اور ان کے شعر کو انشا نے ''شعرِ استاد'' کہا ہے۔ اس سے بھی معلوم ہوا کہ فارسی میں انشا فاخر مکین کے شاگرد تھے۔

انشا کے پانچ بچے تھے۔ تین لڑکے اور دو لڑکیاں۔ لڑکوں میں ایک سید تعالیٰ اللہ تھے جو ۸ سال کی عمر میں ۲۸ ذی الحجہ ۱۲۱۷ھ کو وفات پا گئے جن کے کئی قطعاتِ تاریخ وفات کلیات انشا میں ملتے ہیں۔ دوسرا بیٹا سید اشکر اللہ خاں تھا جس کا سالِ وفات ''وادریغا'' سے ۱۲۲۲ھ برآمد ہوتا ہے۔ تیسرے بیٹے سید محمد تھے جو اُسی سال پیدا ہوئے جس سال سید تعالیٰ اللہ نے وفات پائی یعنی ۱۲۱۷ھ میں۔ ''دیوانِ انشا'' میں سید محمد کی تاریخ ولادت کی تاریخیں درج ہیں۔ یہ وہی بیٹا تھا جو ۱۲۲۹ھ میں زندہ تھا اور جسے انشا نے اپنے داماد کے ساتھ اُن معززین شہر کے پاس صفائی کے لیے بھیجا تھا جن کو یہ غلط فہمی ہوگئی تھی کہ یہ ہجویں سبحان قلی بیگ راغب نے نہیں بلکہ خود انشا نے کہہ کر راغب کا نام ان میں شامل کر دیا تھا۔ [۳۶]

انشا کی دو لڑکیوں میں سے ایک الٰہی بیگم تھیں جو میر محمد تقی کی زوجہ تھیں اور دوسری مولائی بیگم جو مرزا احمد منشا کی بیوی تھیں۔ مولائی بیگم چیچک کی بیماری میں اپنے دو چھوٹے چھوٹے بچوں (ایک لڑکا، ایک لڑکی) کو چھوڑ کر ۱۲۲۸ھ میں وفات پا گئی تھیں۔ رقعاتِ قتیل میں اس کا ذکر آیا ہے۔ الٰہی بیگم زوجہ میر محمد تقی کے ایک بیٹے ذوالفقار الدولہ سجاد تھے اور تین بیٹیوں میں سے ایک بیٹی ننھی بیگم (انشا کی نواسی) واجد علی شاہ کی محل تھی۔ مولائی بیگم کے شوہر مرزا محمد منشا (م ۱۲۵۵ھ) صاحب دیوان شاعر تھے۔ زیادہ تر فارسی میں کہتے تھے۔ ان کا کلیاتِ فارسی کتب خانۂ شرقیہ میں محفوظ ہے۔ [۳۷]

انشا کئی زبانوں پر عبور رکھتے تھے جن میں اردو، فارسی، عربی اور ترکی شامل ہیں اور کئی زبانوں سے واقف

تھے جن میں پنجابی، بنگلہ، مارواڑی، کشمیری، پوربی، برج بھاشا، راجستھانی اور مرہٹی شامل ہیں۔ اردو و فارسی میں تو انشا کے دواوین موجود ہیں۔ ''روزنامچہ'' ترکی زبان میں لکھا گیا ہے۔ قطعۂ منقوط بھی ترکی زبان میں ہے۔ مختلف قصیدوں اور غزلوں میں بھی ترکی اشعار اور مصرع آئے ہیں۔ عربی اشعار اور مصرع بھی جابجا انشا نے لکھے ہیں۔ وہ قصیدہ جو نواب سعادت علی خاں کے جلوس کے موقع پر پیش کیا گیا تھا اس میں بھی کئی زبانوں میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ انگریزوں کے بڑھتے اثرات اور پھیلتے اقتدار کے باعث انشا کے ہاں انگریزی الفاظ بھی استعمال میں آئے ہیں مثلاً یہ دو شعر دیکھیے:

کرچ لے کر آہ کی کہتا ہے یو دل چرخ سے　　تم سے ''ول بوگر'' بڑا صاحب لڑائی مانگتا

دوسرا مصرع انگریز صاحب کی اردو کا لہجہ ہے جس میں عام بول چال کے انگریزی الفاظ Well Bugger بھی استعمال میں آئے ہیں۔ اسی طرح قصیدہ تہنیت جلوس سعادت علی خاں کے اس شعر میں پہلا مصرع انگریزی زبان کا ہے:

او مئی لارڈ یُو ٹو اور می پور سَلَیو　　کنگ انگریز یہ بولے ہے ترا دیکھ حشم [۳۸]

جسے انگریزی میں یوں لکھا جائے گا۔ اس میں سوائے ''اور'' کے سارے الفاظ انگریزی کے ہیں'' O me Lord you to aur me poor slave''۔ اسی طرح اُس قصیدے میں جو جارج سوم کی تخت نشینی کی سالگرہ کے موقع پر پیش کیا گیا تھا اُس میں بھی کئی الفاظ مثلاً پوڈر (Powder)، کین (Cane)، بوتل (Bottle)، پلٹن (Platoon)، ارگن (Argon)، کوچ (Coach)، کنگ (King) کے علاوہ بعض انگریزی اشیاء کے اردو ترجمے بھی کئے ہیں مثلاً صندوقِ فرنگی (شاید ''Musical Box'')، ساعتِ فرنگی (Clock) وغیرہ۔ انشا پہلے شاعر ہیں جنہوں نے انگریزی الفاظ غزل اور قصیدہ میں استعمال کیے۔ یہ انگریزی زبان و تہذیب کے اثرات کی وہ ابتداء تھی جو پوری شدت کے ساتھ نہ صرف آج ہماری زبان و تہذیب پر چھائی ہوئی ہے بلکہ اس نے ہماری اصل تہذیبی روح کو بھی محصور و نظر بند کر دیا ہے۔ اس دور کا طبقۂ خواص ان اثرات کو تیزی سے قبول کر رہا تھا۔ خود نواب سعادت علی خاں انگریزی زبان سیکھ رہے تھے۔ انگریزی وضع کی کوٹھی بنوا رہے تھے اور انگریزی اشیاء و لباس بھی استعمال کرنے لگے تھے۔ انشا نے پوچھا: ''حضور کی مشقِ انگریزی اس دوران میں کہاں تک پہنچی؟'' ہندی زبان میں ارشاد ہوا'' ہاتھی دانت کی ڈبیا بنا لیتا ہوں''۔[۳۹]

انشا کی علمی استعداد بہت اچھی تھی۔ حافظہ بلا کا تھا اور ذہانت غیر معمولی تھی۔ اُن کا علم حاضر تھا تخلیقی صلاحیت و قوت بھی خداداد تھی۔ وہ نہ صرف فقہ و حدیث، فلسفہ و منطق، صرف و نحو اور طب اور دوسرے علوم متداولہ سے واقف تھے بلکہ زبان و قواعد، لغت و لسانیات، روزمرہ و محاورہ، فن شاعری اور علم عروض پر بھی قدرت رکھتے تھے۔ انشا نے مختلف بحروں میں شعر کہے ہیں۔ ان کی کئی غزلیں ذو بحرین ہیں۔ زبان و بیان اور بحور پر ایسی قدرت کہ جب چاہیں اور جہاں چاہیں بحر میں دوسری بحر کا ٹکڑا لگا دیتے ہیں۔ جو فن کے اعتبار سے بھی صحیح ہوتی ہے۔ ایک غزل جس کا مطلع یہ ہے:

کچھ یہ مجھی کو یوں نہیں اُس کی پھبن نے غش کیا
غنچے بھی چٹ سے فق ہوئے، سارے چمن نے غش کیا

ذو بحرین ہے۔ اس زمین میں انشا نے دس غزلیں کہی ہیں اور اُن میں استعمالِ بحر کا کمال دکھایا ہے۔ مرزا عظیم بیگ نے بحرِ رجز میں ایک غزل کہی۔ کسی شعر میں وہ غلطی سے بحرِ رجز کے بجائے بحرِ رمل استعمال کر گئے۔ انشا نے بھری محفل میں اُن سے تقطیع کے لیے کہا۔ عظیم بیگ عظیم پر گھڑوں پانی پڑ گیا اور دشمنی کی بنیاد پڑ گئی۔

مرزا جعفر اور انشا میں ہجر کے لفظ پر مباحثہ ہو گیا۔ مرزا جعفر کہتے تھے کہ یہ لفظ زیر سے ہے۔ انشا نے کہا زبر سے ہے۔ انشا نے ایک قطعہ لکھا جس کے پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ قتیل بھی مرزا جعفر کے ہم خیال تھے۔ اس قطعہ میں قرآن کے حوالے سے ثابت کیا کہ ''ہجر'' زبر ہی سے صحیح ہے اور قتیل نے اعتراف کیا کہ ''آخر میدان بدست خان صاحب ماند''۔ ایک دفعہ قرآن شریف کے ایک لفظ مَعنا پر قتیل سے بحث ہو گئی۔ انشا بعد نماز ظہر تلاوت کلام مجید میں مشغول تھے۔ مرزا قتیل اُن کے مہمان تھے۔ تلاوت کرتے ہوئے جب انشا نے لفظ مَعنا پڑھا تو مرزا قتیل نے کہا ''قاعدۂ عربی کی رُو سے مَعنا (بہ سکونِ عین) ہے۔ انشا نے فوراً یہ کبت کہا:

کہے جو کہ قتیل صحیح ہے وہ کہ وہ کھتری ہے اور گدھے کی ہے دم
کہے وہ جو خدا مَعنا سو غلط، نہ طریقِ رشاد کو کیجیے گم
مَعَ ہو جو مضاف تو عین کو جزم اجی کیوں ہو بھلا وہ کہو مجھے تم
تو مثالیں غلط ہوں یہ سب مَعَہٗ مَعَہا مَعَ مَن مَعَنا مَعَکُم

انشا فنِ ندیمی میں بھی کمال رکھتے تھے۔ حاضر جواب اور نکتہ رس، موقع شناس اور شگفتہ مزاج تھے۔ ظرافت اُن کی گھٹی میں تھی۔ اسی لیے دربار میں سب پر چھا جاتے تھے۔ میر، سودا اور سوز بھی دربار سے وابستہ تھے لیکن انشا اپنے مزاج اور میلانِ طبع کے باعث پورے طور پر درباری آدمی تھے۔ یہی اُن کی قوت اور یہی اُن کی کمزوری تھی۔ سولہ برس کے تھے کہ نواب شجاع الدولہ کے دربار سے وابستہ ہو گئے اور اپنی ذہانت وطباعی سے ایسے چھائے کہ نواب کی پسندیدہ شخصیت بن گئے۔ احمد علی سندیلوی نے لکھا ہے کہ ''چوں صورت مطبوع وتقریر دلچسپ یافتہ بُود دورِ تمام دربار احدی بحسنِ تکلم اونمی رسید مور دِعنایاتِ بندگانِ عالی ومحسودِ اہلِ دربار شُد......'' [۴۰]۔ نواب شجاع الدولہ کی وفات کے بعد مرزا نجف خاں کے ملازم ہو گئے۔ دہلی آئے تو میرزا امید ہوا بن نواب شجاع الدولہ کی محفلوں میں سب پر چھا گئے۔ یہیں وہ محمد بیگ ہمدانی سے قریب ہو گئے۔ یہیں شاہ عالم ثانی کی محفلوں میں بھی شرکت کی اور پھر جب لکھنؤ آئے تو الماس علی خاں کی خدمت میں حاضری دی اور معزز ہو گئے اور کچھ عرصے بعد جب شہزادہ سلیمان شکوہ لکھنؤ آئے تو ان سے وابستہ ہو گئے۔ بادشاہ، نوابین، امراء اور شہزادوں سے تعلق پیدا کرنے اور قائم رکھنے کی جس صلاحیت کی ضرورت تھی وہ انشا میں پوری طرح موجود تھی۔ نواب سعادت علی خاں کی ناراضی میں بھی قلی بیگ راغب کی سازش شامل تھی ورنہ انشا ہمیشہ نواب کی ناک کا بال بنے رہے۔ ''لطائف السعادت'' اور خصوصاً ''ترکی روزنامچہ'' کے مطالعے سے ان کی موقع شناسی اور درباری مزاج کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے۔ صاف گو تھے اور بات کہنے میں بے باک تھے۔ نواب سعادت علی خاں نے کوئی بات کہی۔ انشا نے لکھا کہ ''یہ بات سن کر میں خوب ہنسا اور کہا کیا خوب ارشاد ہوا اور میں بے تحاشا ہنسا ہر چند اس میں ہنسی کی کوئی بات نہیں تھی'' [۴۱]۔ علمی استعداد اور شعر وشاعری کے ساتھ باتیں کرنے کا فن بھی خوب آتا تھا۔ موقع شناس ایسے کہ اُڑتی چڑیا کو پہچان لیتے۔ ہر وہ کام کرتے جو مُربی یا نواب کو پسند ہوتا۔ نواب سعادت علی خان نے خواجہ سرا آفرین علی خاں سے کہا کہ ''آج تمہاری پگڑی عجیب وغریب ہے۔ یہ تو پگڑی نہیں،

فرانسیس کی ٹوپی ہے۔ انشا ساتھ تھے۔ آہستہ آہستہ یہ مصرع پڑھا: ''پگڑی تو نہیں، ہے یہ فرانسیس کی ٹوپی''۔ حضور نے سن لیا اور فرمایا ''صاحب چلا کے کیوں نہیں پڑھتے۔ دیکھو میاں آفرین علی خاں تم پر یہ مصرع ہوا ہے''۔ ''پیر و مرشد کیا مصرع؟'' فرمایا ''ہم کیا جانیں انہوں نے کہا ہے''۔ انشا نے فوراً مصرع پڑھا اور عرض کیا۔ یہ عجیب زمین نکلی ہے حضور کی زبان سے اور بارہ اشعار کی غزل کہہ ڈالی [۴۲]، جو دیوان انشا میں شامل ہے۔

درباری ادب آداب کا ہر وقت خیال رکھتے تھے۔ مرزا تقی خاں نے حضور کی مدح میں ایک قصیدہ پڑھا۔ پڑھ چکے تو انشا نے یہ شعر پڑھا:

سُن قصیدہ یہ تمہارا سید انشا نے کہا
واہ وا، سو واہ وا، سو واہ وا، سو واہ وا

اور لکھا کہ ''تعریف کرتے ہوئے حضور کے سامنے زور زور سے کچھ کہنا اور آواز کو بلند کرنا سوئے ادب ہے اس لیے میں نے اس شعر پر اکتفا کی'' [۴۳]۔ ایک موقع پر نواب سعادت علی خاں سے مخاطب ہو کر کہا ''اگر فی الحقیقت بشر کے لباس میں ولی کا وجود ممکن ہے تو اس کا ثبوت جناب مبارک کی ذات ہے۔ ربِ کعبہ کی قسم اس سے قطع نظر کہ جناب مستطاب میرے خداوندِ نعمت ہیں حقیقت کا تقاضا یہ ہے کہ آدمی حضور کے ارشادات مکتوبہ کا مطالعہ کیا کرے تاکہ بہت زیادہ خوشی و خرمی اس کو نصیب ہو'' [۴۴]۔ اسی وجہ سے نواب انہیں بہت پسند کرتے تھے۔ رائے رتن چند نے بتایا کہ ''کل حضور کے سامنے تمہارا ذکر نکلا تھا۔ حضور پُر نور تمہاری تعریف کرتے تھے اور کہتے تھے بہت اچھا شریف عمدہ آدمی ہے۔ اس کی صحبت غنیمت ہے لیکن میں کیا کروں کہ میرے پاس وقت نہیں کہ میں اس کی صحبت سے لطف اٹھا سکوں'' [۴۵]۔

انشا باتوں کے دھنی تھے۔ ان کی باتوں میں ایسی دلچسپی اور لطف تھا کہ لوگ اُن کی صحبت میں خوش رہتے تھے۔ باتیں کرنا انشا کا خاص فن تھا۔ یہی باتیں اُن کی شاعری ہیں۔ انہیں سے وہ جانِ محفل ہیں اور یہی باتیں ان کی کامیاب درباری زندگی کا راز ہیں۔ قتیل نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ''در دربار آنچہ معلوم باشد باید گفت'' [۴۶]۔ احمد علی سندیلوی نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ''آدمی در صحبتِ اومی رود غمہائے زمانہ فراموش می کند۔ نقلہائے عجیب و قصہ ہائے غریب یاد دارد و از طبیعت خود نیز می تراشد۔ لطائف او اگر شمار کردہ آید کتابے جداگانہ مرتب می تواں کرد.....'' [۴۷]۔ اسی سے اُن کی سیرت و کردار کی تشکیل ہوتی ہے۔ یہی دربارادارانہ مزاج اُن کی شاعری کا مزاج ہے ان کی شاعری کو بھی اسی زاویے سے دیکھنا چاہئے۔ ان کی باتوں میں جو طباعی، جو ظرافت، لطیفہ بازی، ٹھٹھول اور جو ہنسوڑ پن، تفنن، شوخی و ظرافت نظر آتی ہے ان کا خمیر بھی اُنیسویں صدی کے درباروں کے رنگ و مزاج سے اٹھا ہے۔ خود انشا کی شخصیت کی تعمیر بھی درباری تقاضوں سے ہوئی ہے۔ یہی عناصر اُن کی شاعری میں، دریائے لطافت میں، رانی کیتکی کی کہانی میں، لطائف السعادت اور روزنامچہ میں واضح طور پر موجود ہیں:

انشا کی گفتگو وہ دھواں دھار ہے کہ آج
آکر بہار اُس کے گلے سے لپٹ گئی

ہنگام سخن سنجی آتش کے زبانے کو
شرمندہ کیا اے دل اُس شوخ کی گپ شپ نے

آزادوں کے لہجے میں غزل یہ جو سنائی از بہرِ تفنن

اب اپنی تو بولی میں کچھ اشعار کہہ انشا ہو جس میں ظرافت

اُن کی شاعری کے مخاطب بھی خواص ہیں عوام نہیں۔

متکلم ہیں خاص لوگوں سے کب مخاطب کریں ہیں عام کو ہم

بار بار اپنے اشعار میں بھی وہ درباری پہلوؤں کی طرف اشارہ کرتے ہیں:

وہ لطیفہ گوئی اُس کی وہ فصاحت اور بلاغت نہیں اس قدر کہ بولے کوئی شاعر وسخن داں

انشا ہنسی کے واسطے کہہ اور اک غزل اور اس غزل میں صرف تو ان کا بگاڑ باندھ

اب چھیڑ چھاڑ کی غزل انشا اک اور لکھ ہیں لاکھ شوخیاں تری نوکِ قلم کے ساتھ

یہی لطیفہ گوئی، علم وفضل کا شعور اور اس کا برمحل استعمال، ہنسی کے واسطے شعر کہنا اور چھیڑ چھاڑ کے لیے غزل کہنا یہی دربار کی ضرورت تھی اور یہی انشا کا مزاج تھا۔ اسی سے ان کی شاعری کا رنگ وآہنگ پیدا ہوتا ہے اور یہی درباری مزاج ان کی شاعری کو دوسروں سے الگ کر دیتا ہے۔

انشا کے اس مزاج میں ایک ایسی بنیادی کمزوری بھی شامل ہو گئی تھی کہ اُن کا ہنسوڑ پن معرکہ آرائی کا سبب بن جاتا تھا۔ وہ کسی کے اعتراض کو برداشت نہیں کر سکتے تھے اور بے طرح بھڑک اٹھتے تھے۔ وہ اپنے سامنے کسی کو کچھ نہیں سمجھتے تھے۔ جس کا اظہار وہ بار بار اپنی شاعری میں بھی کرتے ہیں:

آپ کے سر کی قسم رستم دستاں کیا ہے اڑ کھڑے ہوویں تو ہم زال سے لڑ سکتے ہیں

ساتھ صاحب کے جو پھرتے ہیں یہ سفلے دو چار غور تو کیجیے بھلا مجھ سے جھگڑ سکتے ہیں

کاٹے ہیں ہم نے یونہیں ایام زندگی کے
سیدھے سے سیدھے سادے اور کج سے کج رہے ہیں

ہلا کے قاف کو ہر چند ہوں اٹھا سکتا پر اپنے سے نہیں اٹھتا کڑے سخن کا بوجھ

میں کہے دیتا ہوں انشا سے ذرا بچ کھیلیو وہ بلا ہے، قہر ہے، آفت ہے، اک اُستاد ہے

بھلا مجھ سے دیو کے سامنے کوئی ٹھونک سکتے ہیں خم بھلا ارے یہ انگوٹھے سے آدمی نرے پودنے سے بٹیرے

ہوں وہ جبروتی کہ گروہ حکما سب
چڑیوں کی طرح کرتے ہیں چوں چوں مرے آگے

یہ مزاج ہر دم، ہر پل اُن کے ساتھ رہتا ہے۔ نواب سعادت علی خاں اُن کے پیر ومرشد اور خداوند نعمت تھے۔ ایک دن ذکر چھڑا کہ نہیں معلوم کہ اس برس ''نوروز'' سؤر پر سوار ہے یا کوئی دوسری سواری رکھتا ہے۔ ارشاد ہوا غالباً چوہے پر سوار ہو گا کیونکہ اکھاڑ پچھاڑ میں وہ اپنے انداز میں مخصوص ہے۔ انشا نے عرض کیا: کیا خوب فرمایا۔ ارشاد ہوا ابھی آپ اس کے لطف کو نہیں پہنچے ہیں۔ دوسرا ہوتا تو خاموش ہو جاتا۔ جی ہاں، جی ہاں کرنے لگتا۔ نواب نے یہاں انشا کی فہم وذہانت کو للکارا تھا۔ فوراً بھڑک اٹھے اور بولے: بالکل اس حقیقت کی تہ کو پہنچ کر داد دی ہے۔ احقر کا دستور نہیں کہ سمجھے بغیر واہ واہ کرے۔ تصور کے بغیر تصدیق عوام الناس کی عادت ہے اور جاہلوں کا شیوہ۔ یہ میرا شعار نہیں[۴۸]۔ یہ وہ انا پرستی وخود پسندی تھی کہ اُن کے دوست بھی اندر سے خوش نہیں رہتے تھے۔ قاسم علی خان سے نواب سعادت علی خاں کے سامنے بعض کلمات شوخی واستہزا کہے۔ انہوں نے رنجیدہ ہو کر مردانہ وار جواب دیا کہ ''تم جس کے نوکر ہو ہم اُس کے عزیز ہیں۔ مثل اوروں کے ہماری نسبت ایسا کہنا نہ چاہیے''...... یہ کہہ کر بگڑ کر چلے آئے اور پھر دربار نہ گئے۔ جناب عالی نے بھی کچھ اس کی تلافی ودل جوئی نہ کی[۴۹]۔ اپنی مثنوی ''مرغ نامہ'' میں جرن قاسم علی خاں کی

تعریف کر چکے تھے، اب اُن کی نہایت رکیک ہجو لکھی جس میں اُن کی نجابت، شکل وصورت، توند یلے پن کو موضوعِ سخن بنا کر ہجو میں اُن کے نام تک کو الٹ دیا ہے:

گھمنڈاں ڈومروں کا یہ نہایت مجھ کو بھاتا ہے — جو کہتے ہیں کہ ہم کو بادشاہوں ساتھ ناتا ہے
پتھورا کے محل پُوتڑ و بر نقاخ صرصر ہے — وہ پچی جیسے کچھوے ناک مینڈک منھ چھچھوندر ہے
قیامت نوعِ انسانی میں الٹا قسم ہے اس کا — تبھی ''ازرم مساق بلع ناخ'' اسم ہے اُس کا [۵۰]

یہ ۱۲۲۳ھ کا قصہ ہے۔ انشا نے سعادت علی خاں کی سالگرہ کے موقع پر قطعۂ تہنیت پیش کیا۔ ۲۰ ربجمادی الاول کو نواب سے ملے تو نواب نے فرمایا ''تم پر کسی نے اعتراض کیا ہے؟''۔ انشا نے دست بستہ دس شیروں کی طرح چلا کر کہا ''اس بیت پر جو میں نے اس طرح کہی ہے:

جب تلک عقدِ ثُریا رہے انشا اللہ — یونہی پڑتی رہے یہ تا صد وسی سالگرہ

یعنی ایک مصرع غیر محدود ہے اور ایک مصرع محدود ہے۔ اس طرح تو دوسرے شعرا نے بھی کہا ہے اور ایک رباعی پڑھی۔ اس پر نواب نے کہا کہ اس میں تو لفظ تسبیح ہے [۵۱]۔ انشا اسی طرح الجھتے رہے اور دلائل پر دلائل دیتے رہے۔

ایک دن نواب کاغذات دیکھ رہے تھے کہ کسی محرر نے غلطی سے ''اجناس'' کو ''اخبا'' لکھ دیا۔ پوچھنے پر محرر نے اس لفظ کی صحت کے سلسلے میں کچھ ثبوت دینا چاہے تو نواب نے اس قضیے کا حکم انشا کو مقرر کر دیا۔ محرر انشا سے بھی الجھنے لگا۔ انشا نے ایک ہجو یہ مزاحیہ قطعہ کہا [۵۲] اور اُسے اپنی جودتِ طبع سے اُتو کر دیا۔ اس سلسلے کی سات رباعیات ''کلامِ انشا'' میں موجود ہیں [۵۳]۔

فی البدیہہ کہنے میں بھی انہیں ید طولیٰ حاصل تھا۔ موہن لال انیس نے لکھا ہے کہ ''روزے راقم رادر رستم نگر بمشاعرۂ نواب محبت خاں دیدہ، ہم آغوش گردیدہ...... ذہن ذکا وطبع رسا بدرجہ داشت کہ دراں صحبت قریب دہ دوازدہ مطالع بہ مطالع شعر باندک تامل فی البدیہہ موزوں نمودہ کہ یکے ہم خالی از خوبی نبودہ۔ غرض کہ ایں چنیں قدرت بر بدیہہ گوئی در ہیچ کس ندیدہ و نشنیدہ'' [۵۴]۔

جیسا کہ میں لکھ آیا ہوں انشا پوری طرح دربار سرکار کے آدمی تھے۔ وہاں کے ادب آداب سے پوری طرح واقف تھے۔ اپنے زمانے کی سیاسی ومقتدر ہستیوں سے اُن کے مراسم تھے۔ بات کرنے کا نہایت اچھا سلیقہ رکھتے تھے۔ جودتِ طبع اور علم وفن کے حامل تھے۔ ظریف وبذلہ سنج تھے۔ ظرافت ان کے مزاج میں شامل تھی۔ انہیں اپنی بات کہنے اور اپنی حیثیت منوانے کا ہنر آتا تھا۔ خوش طبع تھے۔ ہنسی مذاق سے محفل کو صدر رنگ بنا دیتے تھے۔ ذہانت کی چمک سے گفتگو مہک اٹھتی تھی۔ جدت طرز، آزاد طبع اور قادر الکلام تھے۔ حاضر دماغ اور حاضر جواب بھی۔ منہ پھٹ اور بے باک بھی۔ ہر دم نئی سے نئی لاتے تھے اور محفل پر چھا جاتے تھے۔ اس صورت میں حاسدوں کا پیدا ہو جانا فطری بات تھی۔ اسی وجہ سے وہ جہاں گئے اور جہاں رہے معرکوں میں الجھے رہے۔ جس نے اُن پر اعتراض کیا اُسے مسکت جواب دیا اور قائل کر کے خاموش کر دیا۔ انشا کے یہ معرکے اس دور کی ادبی تاریخ کا حصہ ہیں۔ اسی لیے ان میں سے چند معرکوں کا مطالعہ ہم آئندہ سطور میں کریں گے۔

جہاں تک قتیل سے بحث ومباحثہ کا تعلق ہے انہیں ہم معرکے کے ذیل میں نہیں لاتے۔ یہ علمی بحثیں تھیں

جن کا جواب انشا نے اپنے انداز سے دیا اور قتیل کو خاموش کر دیا لیکن اُس پر ہجوؤں کے تیر نہیں برسائے۔ انشا قتیل کے علم و فضل کے قائل تھے۔ دریائے لطافت لکھی تو اس میں انہیں شریک مصنف بنایا اور لکھا کہ "رد کردۂ او بے تامل رد کردۂ من و پسندیدۂ اُو پسندیدۂ ایں کز مرز بان بودہ است...... و چند سطرے کہ می نویسم نگاہ داشتن آں نیز موقوف بر پسند اوست" [۵۵]۔ اسی طرح دوسروں سے چھوٹے موٹے اختلاف بھی معرکے نہیں ہیں۔ مولوی حیدر علی والا مخنس بھی اسی لیے معرکہ نہیں ہے۔ معرکہ اس وقت ہوتا ہے جب فریقین موضوع سے ہٹ کر ایک دوسرے کی ہجو پر اُتر آئیں۔ مرزا عظیم بیگ عظیم سے جو کچھ ہوا وہ "معرکہ" ہے۔

انشا دہلی آئے اور یہاں کی محفلوں میں شریک ہوئے تو کچھ ہی عرصے میں اپنی جودت طبع، قادر الکلامی اور علم و فن کے باعث محفلوں پر چھا گئے۔ اس وقت دلی اجڑ چکی تھی اور وہاں کوئی ایسا شاعر نہیں تھا جو شاہ حاتم، میر، درد، سودا وغیرہ کی یاد کو تازہ کرتا۔ دوسرے اور تیسرے درجے کے شاعروں کی کثرت تھی۔ ان میں ایک شاعر مرزا عظیم بیگ عظیم بھی تھے جو قدرت اللہ قاسم، ولی اللہ محبؔ، ثنا اللہ فراق، انشا اللہ خاں انشا کی طرح شجاع الدولہ کے بیٹے مرزا مینڈھو کی محفل مشاعرہ میں شریک ہوتے تھے۔ مزاج کے کڑوے تھے اور علم و فن بھی واجبی تھا لیکن اپنے آگے کسی کو کچھ نہیں سمجھتے تھے۔ شاہ حاتم اور مرزا سودا کے شاگرد اور قدرت اللہ قاسم کے دوست تھے [۵۶]۔ ایک دن عظیم نے ایک غزل پڑھی جو بحر رجز میں تھی اور اسی میں کوئی شعر یا مصرع بحر رمل میں آ گیا۔ انشا نے شعر سنا تو بھری محفل میں تقطیع کے لیے کہا۔ مرزا عظیم بیگ پکڑے گئے۔ اُن کے پاس کوئی جواب نہیں تھا۔ وہ بہت شرمندہ اور بے طرح بے عزت ہوئے۔ اس واقعہ کے بعد عظیم نے انشا کے خلاف ایک ہجو لکھی جس کے نو بند قاسم نے عظیم کے ترجمے میں دیے ہیں [۵۷]۔ اب محفل مشاعرہ میں دو گروہ بن گئے۔ ایک میں عظیم، قاسم، ہدایت، فراق، محبؔ وغیرہ شامل تھے اور دوسرے میں انشا، برکت اور مشتاق شامل تھے۔ ہر محفل میں اپنی عظمت کے راگ الاپے جاتے اور ایک دوسرے پر چوٹ کی جاتی۔ انشا نے بھی ایک ہجو لکھی جس میں بحر رجز و بحر رمل کے واقعے کو بیان کیا۔ اس ہجو کا ایک بند یہ ہے [۵۸]

گر تو مشاعرے میں صبا آج کل چلے	کہیو عظیم سے کہ ذرا وہ سنبھل چلے
اتنا بھی حد سے اپنی نہ باہر نکل چلے	پڑھنے کو شب جو یار غزل در غزل چلے

بحر رجز میں ڈال کے بحر رمل چلے

عظیم کی ہجو کے پیچھے اُن کے گروہ کے سب شاعروں کا ہاتھ تھا جو ہر طرح سے انشا کو ذلیل و خوار کرنا چاہتے تھے۔ اس سے بات اتنی بڑھ گئی کہ مشاعرہ اکھاڑا بن گیا اور معرکہ آرائی ایک ایسے موڑ پر آ گئی کہ اس میں لٹھ بازی بھی آ داخل ہوئی۔ انشا کب چوکنے والے تھے۔ ہر مشاعرے میں حریفوں کو نیچا دکھانے کے لیے اپنے جوہر طبع کو مہمیز کیا۔ ایک دن انشا نے ایک غزل عربی زبان میں پڑھی جس کا مطلع مصحفی نے اپنے تذکرہ میں درج کیا ہے۔ [۵۹] اور اس کے بعد ایک اُردو غزل پڑھی جس کی زمین "ناز پانچوں نواز پانچوں" تھی اور جس کا مطلع یہ تھا:

چشم و ادا و غمزہ شوخی و ناز پانچوں	دشمن ہیں میرے جی کے بندہ نواز پانچوں

[۶۰]

غزل پر انشا کو ایسی داد ملی کہ شریک محفل مخالف شعرا مثلاً فراق، قاسم، ہدایت، ہادی اور عظیم وغیرہ پر گھڑوں پانی پڑ گیا اور اگلے مشاعرے میں اس کے جواب میں وہ ایک عربی غزل اور اس کا خمسہ کہہ کر لائے اور اردو غزل کے جواب "نواز

پانچوں'' کے جواب میں ''ساتوں'' کی زمین بنا کر غزلیں کہیں ۔[۶۱] اس کی خبر انشا کو پہلے سے مل گئی ۔ انھوں نے نئی زمین نکالی اور بجائے ''ساتوں'' کے ''مہربان آٹھوں'' کی زمین میں خاموشی سے غزل کہی اور غزل عربی کے ٹمسے کے جواب میں ایک قطعہ کہہ کر رکھ لیا۔ عظیم اور ان کے ہم نوا بڑی تیاری سے آئے تھے ۔ مشاعرہ شروع ہوا اور وہ سب کچھ پڑھا گیا جو عظیم اور ان کے ہم نوا کہہ کر لائے تھے ۔ انشا کی باری آئی تو انھوں نے اپنی غزل پڑھی ۔ مطلع تھا:

سر، چشم ، صبر ،دل ، دیں، تن ،مال، جان آٹھوں صدقے کیے ہیں تم پر لو مہربان آٹھوں

اس کے بعد چار شعر اور پڑھے ۔ مقطع تھا:

رُخ ، خال، زلف ، خط ،لب ، دنداں، ذقن، زنخداں اس کے ہیں اپنے دشمن انشا ہر آن آٹھوں

اور پھر وہ اردو قطعہ پڑھا جو انشا کہہ کر لائے تھے ۔ اس قطعہ کے سنتے ہی محفل برہم ہوگئی اور اتنی ''چہ چہ و پہ پہ'' ہوئی گویا قیامت آ گئی ۔ [۶۲] دفعتاً نواب اٹھے اور سب شعرا کی دلجوئی کی اور انشا اپنی خاندانی شرافت اور علو حوصلہ کو کام میں لاتے ہوئے ہر ایک سے گلے ملے ۔ مرزا عظیم اس کے بعد بھی نہیں چوکے اور کہا کہ میں نے عرضِ حال میں استاد کے ایک شعر کو اپنی تضمین کیا ہے اور ایک بند پڑھا ۔ جس کے ٹیپ کا مصرع یہ تھا: عجب طرح کی ہوئی فراغت گدھوں پہ ڈالے سے بار اپنا [۶۳]

اس معرکے میں بھی سید انشا اللہ خاں انشا کا پلڑا بھاری رہا۔

یہی صورت فائق نامی شاعر کے ساتھ پیش آئی ۔ فائق نے اپنے کسی شعر میں لفظ ''ید'' کو تشدید کے ساتھ ''یدّ'' باندھا ۔ انشا نے اس پر اعتراض کیا ۔ قتیل بھی وہاں موجود تھے انھوں نے بھی انشا سے اتفاق کیا لیکن وہ اپنی بات پر اڑا رہا ۔ انشا نے کہا کہ اچھا سند پیش کیجیے ۔ سند کہاں تھی جو وہ پیش کرتا ۔ تین سال بعد قاموس کے حوالے سے ایک ضعیف سند پیش کی اور قتیل کو بھیج دی ۔ قتیل نے اپنے ایک رقعہ میں بھی اس بات کا ذکر کیا ہے کہ تین سال بعد اس بے چارے نے قاموس سے ایک سند نکال کر مجھے بھیج دی ۔ قتیل نے لکھا ہے کہ صورت یہ ہے کہ لفظ ''ید'' در کلام الٰہی و احادیث نبوی و ادعیہ ہر جگہ بغیر تشدید کے ہے ۔ صراح میں بھی یہی لکھا ہے کہ مشدد نہیں ہے اور صاحب قاموس نے بھی پہلی اور صحیح صورت بغیر تشدید کے ہی بتائی ہے لیکن ایک جگہ یہ بھی لکھا ہے کہ بعضے غیر فصیح اہل زبان عرب ''ید'' کو مشدد بھی بولتے ہیں ۔ ظاہر ہے کہ ''بعضے از عربان غیر فصیح'' کا مشدد استعمال سند نہیں ہوسکتا ۔ انشا نے از راہ تفنن و ظرافت ایک قطعہ لکھا جس میں وہ الفاظ جو بغیر تشدید کے بولے جاتے ہیں انھیں تشدید کے ساتھ باندھ کر فائق کا مذاق اُڑایا ۔ اس قطعے کے تین شعر یہ ہیں:

چہ خوش گفت فائقِ شاعر غرّا که چوں ذہن او ذہنِ رسا نباشد
بہ گفتا کہ من شاعر خوش فکرم چو من ہیچ مغل گویا نباشد
چو تشدید در شعر ضرورت افتد تشدید صحیح ہرجا نباشد [۶۴]

ادھر فائق نے انشا کی ہجو لکھی اور خود انھیں سنائی ۔ انشا ہجو سن کر خوش ہوئے ۔ فائق کو پانچ روپے انعام دیے اور ساتھ ہی یہ قطعہ بھی انھیں پیش کیا:

فائق بے حیا چو ہجوم گفت دل من سوخت، سوختہ بہ
صلہ اش پنج روپیہ دادم دہنِ سگ بہ لقمہ دوختہ بہ

اسی کے ساتھ یہ قصہ تمام ہوا۔ انشا کا اعتراض اپنی جگہ درست تھا۔ اس کے بعد انشا کا سب سے بڑا معرکہ مصحفی کے ساتھ ہوا۔

غلام ہمدانی مصحفی دوسری بار ۱۱۹۸ھ/۸۴-۱۷۸۳ء میں لکھنو آئے اور پھر یہیں کے ہو رہے۔ آنے کے کچھ عرصے بعد ان کا پہلا معرکہ قلندر بخش جرأت سے ہوا لیکن جرأت کی صلح جو طبیعت کی وجہ سے جلد ختم ہو گیا۔ ۱۲۰۵ھ/۱۷۹۰ء میں سلیمان شکوہ دہلی سے لکھنو آئے اور جب انگریزوں کے مشورے سے نواب آصف الدولہ نے ان کا وظیفہ مقرر کر دیا تو انھوں نے لبِ دریا بنگلہ بنوا کر اپنا دربار سجایا۔ انشا ۱۲۰۵ء میں ہی شہزادے کے ہاں آنے جانے لگے تھے۔ خود سلیمان شکوہ ولی اللہ محبؔ کو اپنا کلام دکھاتے تھے۔ محبؔ کے ذکر میں مصحفی نے لکھا ہے کہ "از چند سال بصیغہ شاعری در حضور مرشد زادۂ آفاق مرزا سلیمان شکوہ بہادر امتیازِ تمام داشت"۔ [۶۵] لیکن جب ۱۲۰۶ھ میں محبؔ کی وفات ہوئی تو وہ اپنا کلام انشا کو دکھانے لگے۔ انشا کی تجویز پر سلیمان شکوہ نے مصحفی کو بلوایا اور ملازم رکھ لیا۔ تین چار ماہ بعد جرأت بھی ملازم ہو گئے۔ [۶۶] انشا سلیمان شکوہ کی غزل بناتے تھے اور ان کے استاد تھے۔ مصحفی اور جرأت ملازم حضور تھے اور دربار کی رونق بڑھاتے تھے۔ شہزادہ سلیمان شکوہ نے کبھی مصحفی سے اصلاح نہیں لی۔ شروع شروع میں انشا و مصحفی کے تعلقات خوش گوار رہے۔ انشا محفل پر چھا جانے والے انسان تھے۔ چھیڑ چھاڑ اور ہنسی مذاق، فقرے بازی، اُن کا مزاج تھا۔ مصحفی ان صفات سے عاری تھے۔ "گوشہ نشینی، کم بغلی اور شکستہ حالی" نے ان کا مزاج متعین کیا تھا۔ دونوں کے مزاج ایک دوسرے سے مختلف تھے۔ دونوں کو اپنے علم و فن اور قادر الکلامی پر افتخار تھا۔ جلد ہی مزاجوں کا یہ تضاد اُبھر کر سامنے آنے لگا۔ دربار سے وابستہ ہو کر مصحفی نے قصیدے پر قصیدے لکھے اور انعام و اکرام حاصل کیا۔ یہ بات انشا کے مزاج کے خلاف تھی کہ کوئی ان سے شعر و شاعری میں گوئے سبقت لے جائے۔ اس صورت حال نے انشا اور مصحفی کے درمیان کھچاؤ پیدا کر دیا۔ "مجمع الفوائد" میں مصحفی نے لکھا ہے کہ:

> "یاد دارم کہ چند سال پیش ازیں در دربار سلاطینی باریاب بودم و زمزمۂ شعر و شاعراں شام و سحر بہ گوشش میرسانیدم و اکثر قصیدہ ہم در مدح او نظم کردم۔ و بر بعض قصیدہ بعدِ خواندن در حضورِ معلیٰ جلیہ دو شالہ مکرر یافتہ از کلام من دل خوش داشت و مرا از مغتنماتِ روزگار می شمرد۔ قضا را چرخ بازیگر بہ افترائے مفتری کہ ...... مرا دریائے عتابش کشید و حاسدِ حریف بقولیکہ اطب اللہ البغض بہ سرگرم کینہ در پے تہمت قتل و غارت شدہ موکلانِ شدید و کودکان غلیظ با دفاتر ہجو پیش من فرستاد کہ ایں ہجو را رو بروئے مصحفی خواندہ باید آمد۔ چنانکہ جماعتے عظیم مثل لشکر بر سر خفتۂ منِ بے خبر رسیدہ مراچوں نگیں در حلقہ بیداد کشیدند و ز بے حیائی خواندان آں ہجو ہا شروع کردند۔ بعد از ساعتے چوں ایں ہنگام فرو نشست از خجالت خوں در بدن من نہ بود۔ دوستاں ایں احوال پُرسیٔ من می آمدند و خجالت را مستزادی کردند۔ منِ مسکیں در ہماں روزگار ترکِ روزگار کردہ بہ گوشۂ عزلت می گزرانیدم ...... [۶۷]

(اردو ترجمہ دیکھیے حواشی ب)

یہ وہ دور تھا جب نئی اور مشکل زمین نکال کر مربوط اور اچھے شعر کہنا نشان امتیاز تھا۔ اس دور کے سب

شاعروں کے دیوان سنگلاخ زمینوں سے بھرے پڑے ہیں۔ پھر ایسی زمینوں میں دوغزلہ سہ غزلہ کہنا قادر الکلامی کی علامت سمجھی جاتی تھی۔ ایک دن مصحفی نے دربار میں نئی اور مشکل زمین میں سہ غزلہ پڑھا۔[۶۸] جس کی پہلی غزل کا مطلع یہ تھا:

سر مشک کا ہے تیرا تو کافور کی گردن
نے موئے پری ایسے، نہ یہ حور کی گردن

دوسری غزل میں یہ دو شعر آتے ہیں:

دعوے پہ فضلیت کے کوئی اپنے نہ جاوے
یاں تیغ ملے ہے سر تفصیل کی گردن

یوں خصم بھی خم ہوتے ہیں مجھ سے متامّل
جوں سجدۂ آدم میں عزازیل کی گردن

تیسری غزل میں یہ شعر بھی آتے ہیں:

جوں مرغ کا لڑتے میں نکل جائے ہے لوٹن
رکھتی ہے یہ دھج حاسدِ مایوس کی گردن

اے مصحفی دعویٰ ہے جہاں گیری کا تجھ کو
چل باندھ بھی لے صاحبِ قاموس کی گردن

اگلی محفل میں انشا نے انھیں زمینوں میں سہ غزلہ[۶۹] پڑھا۔ پہلی غزل کا مقطع یہ تھا:

انشا جبروت اور قوافی کے دکھا وہ
سن جس کو ہلے صاحبِ انجیل کی گردن

دوسری غزل میں یہ شعر آتے ہیں:

جوں گاؤ سر رستمِ دستاں ہے مرا منک
بازو وہ قوی رکھوں ہوں جوں طوس کی گردن

پہلی اور دوسری غزل میں سات سات شعر ہیں اور تیسری غزل میں سولہ شعر ہیں جس کے دو شعر یہ ہیں:

آئینے کی گر سیر کرے شیخ تو دیکھے
سر خرس کا منہ خوک کا لنگور کی گردن

حاسد تو ہے کیا چیز کرے قصد جو انشا
تو توڑ دے جھٹ بلعمِ باعور کی گردن

ان اشعار کے مطالعے سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ مصحفی اور انشا دونوں نے اپنے اپنے انداز میں ایک دوسرے کے بارے میں اشارے کیے ہیں۔ انشا نے ایک ہوشیاری اور کی کہ شہزادے کے دوغزلہ میں، جو اسی زمین میں تھا اور اسی محفل میں پڑھا گیا تھا، مصحفی کی غزل پر کھل کر اعتراض کرائے۔ یہ دوغزلہ کلیاتِ سلیمان شکوہ میں موجود ہے۔ پہلی غزل کا مقطع یہ ہے:

ایک اور غزل کہیے سلیماںؔ اب ایسی
جس سے کہ جھکے شاعرِ مغرور کی گردن

سلیمان شکوہ کی دوسری غزل کے ایک شعر میں پہلے انشا اور مصحفی دونوں پر ایک ساتھ اعتراض کیا گیا ہے تاکہ سلیمان شکوہ کی غیر جانب داری کا بھرم قائم رہے:

سب صاحبوں نے اس کو جو باندھا ہے یہ کہیے
دیکھی ہے کسی نے بھی سقنقور کی گردن

اس کے بعد یہ شعر آتے ہیں جن میں مصحفی کی غلطیوں کی طرف توجہ دلائی ہے:

اور دوسری ہے لفظ بلور اس کو بھی ناحق
ٹھیرایا زبردستی سے بلور کی گردن

پھر تیسری باندھی جو ماہی پر ہوا ہو
ہاں اس پہ ہلی عقل سے معذور کی گردن

پھر چوتھے کڑی لفظ ہے کہنا اسے کڑی
ہو اس کڑی میں تم سے ہی لنگور کی گردن

کافور سو میت سو لگاتے ہیں عزیزو
معشوق وہ کیا جس کی ہو کافور کی گردن

ان اشعار میں سلیمان شکوہ نے مصحفی پر پانچ اعتراضات کیے۔ ایک یہ کہ سقنقور (مچھلی کی ایک قسم) کے گردن کہاں ہوتی ہے؟ دوسرے یہ کہ لفظ "بلور" بغیر تشدید کے آتا ہے جب کہ تم نے اسے تشدید کے ساتھ باندھا ہے۔ تیسرے یہ کہ ماہی کا استعمال شعر میں صحیح نہیں کیا۔ چوتھے یہ کہ صحیح لفظ "کڑی" ہے "کڑی" نہیں ہے۔ پانچواں اعتراض یہ تھا کہ کافور تو "میت" کے لگایا جاتا ہے معشوق کی کافور کی گردن کے کیا معنی ہیں؟ پہلی غزل کے مقطع میں "شاعر مغرور" کی گردن جھکنے کا ذکر کرتے ہوئے جب یہ پانچ اعتراض کیے گئے تو یہ مصحفی کے علم اور ان کے شعور شعر پر براہ راست حملہ تھا۔ ان اعتراضات سے یہ بات بھی سامنے آئی کہ سلیمان شکوہ اب اس معرکے میں شریک ہو گئے ہیں اور وہ مصحفی کو "شاعر مغرور" کہہ کر اُن سے اپنی ناخوشی کا اظہار کر رہے ہیں۔ جب سلیمان شکوہ خود اعتراض کریں گے تو جواب بھی انھیں ہی سننا پڑے گا۔ اس سے بات اتنی بڑھی کہ مصحفی کے شاگرد میدان میں اُتر آئے اور ان زمینوں میں غزلوں پر غزلیں کہنے لگے۔ انھوں نے نہ صرف انشا کو جواب دیا بلکہ شہزادہ سلیمان شکوہ کو بھی نہیں بخشا۔ شاگرد مصحفی خلیق اور مرزا حیدر علی گرم کی غزلیں سعادت خاں ناصر نے اپنے تذکرے [۷۰] میں دی ہیں۔ مصحفی نے ان اعتراضات کے جواب میں ایک قطعہ لکھا جس کے چند شعر یہ ہیں: [۷۱]

اے آں کہ معارض ہو مری تیغ زباں سے — تو نے سپر عذر میں مستور کی گردن
ہے آدم خاکی کا بنا خاک سے پتلا — گر نور کا سر ہووے تو ہو نور کی گردن
میں لفظ سقنقور مجرد نہیں دیکھا — ایجاد ہے تیرا یہ سقنقور کی گردن
لنگور کو شاعر تو نہ باندھے گا غزل میں — کس واسطے باندھے کوئی لنگور کی گردن
گردن کی صراحی کے لیے وضع ہے ناداں — بے جا ہے خم بادۂ انگور کی گردن
کافور سے مطلب ہے مرا اس سے سفیدی — ٹھنڈی تو میں باندھی نہیں کافور کی گردن
کافور تو میت کا اسے سمجھے بہ ایں عقل — اور آپ جو پھر باندھے تو مغفور کی گردن
یہ لفظ مشدد ہی درست آیا ہے تجھ سے — خم ہوتی ہے کوئی مری بلور کی گردن
اتنی نہ تمیز آئی تجھے ربط بھی کچھ ہے — ہر قافیے میں تو نے جو منظور کی گردن
جو گردنیں میں باندھی ہیں لا تجھ کو دکھا دوں — تو مجھ کو دکھا دے شب دیجور کی گردن
منصف ہو تو پھر نام نہ لے دعوے کا ہرگز — یہ بوجھ اٹھا سکتی نہیں مور کی گردن
منظور ہے گر نیش زنی تجھ کو تو باللہ — باندھے نہ گر اب خانہ زنبور کی گردن
ٹوٹے ہوئے پنجے کی طرح میرے قلم سے — جاتی ہے لچک شاعر مغرور کی گردن
انصاف تو کر آ پچھی کہ اک تیغ میں کیسی — میں کاٹ کے دعوے کی ترے دُور کی گردن
انصاف کیا اس کا میں اب شہ کے حوالے — جھکتی ہے جہاں مار کی اور مور کی گردن
وہ شاہ سلیماں کہ اگر تیغ عدالت — ٹک کھینچے تو دو ہو وہیں فغفور کی گردن

ان اشعار کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مصحفی نے نہ صرف انشا کو جواب دیا بلکہ شہزادے کو بھی نہیں بخشا اور ان کے اعتراضات کا سخت لہجے میں جواب دیا۔ آخر میں مدحیہ اشعار بھی لکھے اور انصاف کو شاہ کے حوالے بھی کیا لیکن ان اشعار کا لہجہ درشت اور بات کہنے کا انداز تیز اور شہزادے کے لیے تو یقیناً بہت سخت تھا۔ اُدھر مصحفی کے شاگرد

غزلیں اور ہجویں کہہ کر گلی کوچوں میں سنا اور پھیلا رہے تھے۔ جب بات دربار سے نکل کر گلی کوچوں میں آئی تو خود شہزادے نے یہی مناسب جانا کہ اس قضیے کو یہیں ختم کر دیا جائے۔ اس کی تصدیق سعادت خاں ناصر کے بیان سے بھی ہوتی ہے: ''شب پانزدہم کہ شاہزادہ سلیمان شکوہ کے یہاں مشاعرہ تھا، میاں جرأت اور میر علی اکبر اختر نے میاں مصحفی اور میر انشاء اللہ خاں کو ملا دیا۔ ظاہر میں صلح باطن میں عداوت رہی۔[۷۲] شہزادہ سلیمان شکوہ پہلے ہی مصحفی سے خوش نہیں تھے اب اور ناراض ہو گئے لیکن خاموشی ہی کو مناسب جانا۔

اس خاموشی کے ساتھ کچھ عرصہ اور گزر گیا کہ ایک محفلِ مشاعرہ میں مصحفی نے ایک غزل پڑھی جس کا مطلع یہ تھا۔[۷۳]

زہرہ کی جب آئی کفِ ہاروت میں انگلی ۔۔۔ کی اشک نے جا دیدۂ ماروت میں انگلی

حاضرین نے، جیسا کہ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے، بہت تعریف کی۔ جب پھر محفلِ مشاعرہ منعقد ہوئی تو انشا نے دو غزلیں اسی زمین میں پڑھیں۔ اس بار شہزادے نے اس زمین میں کوئی غزل نہیں کہی۔ وہ اس تنازع سے دور رہنا چاہتے تھے لیکن انشا کو ان کی حمایت ضرور حاصل تھی۔ شہزادہ دل سے چاہتا تھا کہ ''شاعرِ مغرور'' کی گردن نیچی کر دی جائے۔ انشا کی پہلی غزل کا مطلع اور تین شعر یہ تھے:

زہرہ کی گئی کب کفِ ہاروت میں انگلی ۔۔۔ کب رشک نے کی دیدۂ ماروت میں اُنگلی
وہ چرخ پہ قیدی یہ کنوئیں میں تھے بچارے ۔۔۔ اس جھوٹے کی جورو (کے گئی)......میں انگلی
ہیں آپ جلاہے کے خسر یا وہ تمہارا ۔۔۔ الجھائی اسی واسطے ہے سوت میں انگلی
تھا مصحفی کانا کہ چھپانے کو پسِ مرگ ۔۔۔ تھی اس کی دھری چشم پہ تابوت میں انگلی

[۷۴]

دوسری غزل[۷۵] میں انشا نے اپنے فن، اپنے علم و فضل اور قادر الکلامی کا اظہار کر کے مصحفی کو نیچا دکھانے کی کوشش کی۔ بہرحال جنگ پھر چھڑ گئی اور مصحفی کے شاگرد پہلے کی طرح اپنے استاد کے ساتھ میدان میں اُتر آئے۔ اس بات کا خود انشا کو بھی احساس تھا۔ ''دریائے لطافت'' میں انشا نے غفر غینی کی زبان سے کہلوایا ہے کہ ''وہ دوسرے میاں مصحفی کہ مطلق شعور نہیں رکھتے۔ اگر پوچھیے کہ ضرب زیدٌ عمراً کی ترکیب تو ذرا بیان کرو تو اپنے شاگردوں کو ہمراہ لے کر لڑنے آتے ہیں''۔[۷۶] مصحفی نے اپنے شاگردوں کے ساتھ مل کر ایک جوابی غزل کہی جو کلیاتِ مصحفی دیوان سوم میں تو شامل نہیں ہے لیکن سعادت خاں ناصر نے اپنے تذکرے میں اسے درج کیا ہے۔[۷۷] اس میں ہر اعتراض کا جواب سخت الفاظ میں دیا گیا ہے اور جس کا مقطع یہ ہے:

ٹھہرائے ہے بے معنی غزل کو مری انشا ۔۔۔ اس جھوٹے کی جورو (کے جودی......) میں انگلی

مصحفی کے شاگرد مرزا حیدر علی گرم اور منتظر نے بھی جوابی ہجویہ غزلیں کہیں[۷۸] اور لکھنؤ کے گلی کوچوں تک پھیلا دیا۔ انشا نے جل کر اسی زمین میں ہجویہ مسدس کہا جس کا ایک بند یہ ہے:

مصروع کو ذو صرع نہیں کہتے ہیں انساں ۔۔۔ مفلوج کو ذو فالج اگر کہتے طبیباں
تو بات تری لگتی کچھ اے نطفۂ شیطاں ۔۔۔ غش ہے ترے اس شعر پہ روحِ علوی خاں
ذو سکتہ کو مسکوت کہے ہے کوئی ناداں
ہے لغو تری بنیٔ مسکوت میں انگلی[۷۹]

اس پر مصحفی کے شاگردوں نے جوابی غزلیں، مسدس، مخمس، قطعات وغیرہ کے گالیاں بھرے تیر برسائے۔ ان کے جواب میں انشا نے ایک مخمس لکھا اور خود کو مصحفی کا داماد کہہ کر اس کی بہو، بیٹیوں کو سر بازار لا گھسیٹا:

بیٹی کا تری .... سے پھوٹا
اس ڈھب سے کہ فوارۂ خوں ...... چھوٹا
یہ چیخی وہ اس وقت کہ سر تو نے بھی کوٹا
اور صاف یہ سمجھا کہ دم اس کچی کا ٹوٹا
یک بار کا یہ .... نہ سو بار کی گالی

(خوش معرکہ زیبا، جلد اول، ص ۳۷۱، محولہ بالا)

اس تعلق سے انشا نے بحر طویل میں ایک ''قطعہ'' بھی لکھا تھا۔ جب بات بہت بڑھ گئی اور مصحفی اپنے شاگردوں کے ساتھ اسی طرح میدان جنگ میں ڈٹے رہے تو انشا کو ایک نئی ترکیب سوجھی۔ انھوں نے ایک سوانگ ترتیب دیا اور انشا نے لونڈے لاروں کے لاؤ لشکر کے ساتھ ہجویں پڑھتے ہوئے احمد نگر میں مصحفی کے مکان پر حلہ بول دیا۔ جس کی تصدیق سعادت خاں ناصر کے بیان سے بھی ہوتی ہے کہ: ''میر انشا اللہ خاں مع سوانگ اور ایک کو بنسی یہ ہجو پڑھتے ہوئے احمد نگر میں میاں صاحب کے مکان پر گئے اور ہر قدم پر یہ مخمس پڑھتے ہوئے'' [۸۰]

مجھ سے سحر کہہ گئی آ کے نسیم چمن
سانگ نیا لائے گا اب کے یہ چرخ کہن
آتے ہیں مجھ کو نظر کچھ کڈھب اس کے چلن
گڈا بنائے گا وہ صاف جو ہوں مرد و زن
اور کہے گا یہ ہیں مصحفی و مصحفن

پھر انھیں با یک دگر ...... کرائے گا وہ
ہاتھوں پر ان کو اٹھا گت سے نچائے گا وہ
پھر ...... کے ساتھ گت سی بجائے گا وہ
منتظر و گرم کو خوب رجھائے گا وہ
ہوئے گا اظہار سب ان میں ہے جو بانکپن

ہجویں پڑھتے ہوئے لاؤ لشکر کے ساتھ کسی کے گھر پر چڑھ آنا ایک غیر شائستہ، گھٹیا اور اذیت ناک فعل تھا۔ یہ اس تہذیب کی تاریخ میں پہلی بار ہوا تھا۔ مصحفی نے اس کا ذکر اپنی غیر مطبوعہ تصنیف ''مجمع الفوائد'' میں کیا ہے جس کا اقتباس ہم اوپر درج کر آئے ہیں [۸۱] خوش معرکہ زیبا میں آیا ہے کہ جس وقت یہ سوانگ مصحفی کے مکان پر پہنچا منتظر و گرم استاد کی خدمت میں حاضر تھے، دست بہ قبضہ ہوئے۔ میاں صاحب (مصحفی) ان کے ہاتھ پاؤں پڑے اور یہ کہا کہ نواب آصف الدولہ بہادر بہٹول میں ہیں۔ والئی ملک کی غیبت میں خانہ جنگی کا ہونا میرے واسطے موجب بدنامی کا ہے۔ اس رفع خجالت کے لیے منتظر نے یہ مخمس کہا اور خوب مشہور ہوا [۸۲] اس کے دو بند یہ ہیں:

اگلی تری جورو تجھے بہکا گئی بھڑوے
جس جس سے .... گئی بھڑوے
یہ زور تماشا تجھے دکھلا گئی بھڑوے
اک شمع ادھر .... سے وہ کھا گئی بھڑوے
چربی تری آنکھوں میں ادھر چھا گئی بھڑوے

کی مصحفی سے تو نے دغا خوار کے ....
تیرا نہیں ہوئے گا بھلا خوار کے بدلے
ٹک سوچیو مادر بخطا خوار کے ....
لانا تھا تجھے سوانگ یہ ...... خوار کے ......
ہی ہی گئی ہو ہو گئی ہا ہا گئی بھڑوے

انشا اور منتظر کے ان بندوں سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ یہ ہجویہ جنگ کس دشنامی سطح پر پہنچ گئی تھی۔ کوئی گالی ایسی نہ تھی جو

فریقین نے ایک دوسرے کو نہ دی ہو۔ ایک نے دوسرے کے خاندان کو، بہو بیٹیوں کو اور ماں باپ کو پن کر رکھ دیا۔ مصحفی نے کوئی جوابی سوانگ نہیں نکالا بلکہ گرم و منتظر کو بھی خانہ جنگی سے روک کر نواب آصف الدولہ کی بنول سے واپسی تک انتظار کرنے کے لیے کہا۔ احمد علی سندیلوی نے بھی انشا کے ترجمہ میں مصحفی کو ''بے چارہ'' اور انشا کو ''عجب کسے است'' کے الفاظ سے یاد کیا ہے۔

''چند سال پیش ازیں مصحفی ریختہ گو را آں قدر رسوائے کوچہ و بازار کرد کہ اگر غیرت می داشت خود را می کشت۔ ہمیں بر خر سوار کردن باقی ماندہ بود۔ دگر ہیچ ذلتے نبود کہ نصیب آں بے چارہ نشد۔ شرحش طول دارد۔ الحاصل عجب کسے است''[۸۳] (دیکھیے اردو ترجمہ حواشی ب)

اس ذلت و رسوائی پر مصحفی نے ''داد'' خواہی کے لیے شہزادہ سلیمان شکوہ کی خدمت میں ایک قطعہ پیش کیا جس میں اپنا سارا مقدمہ بیان کر کے بتایا کہ میں نے حضرت شاہ میں کوئی قصور نہیں کیا اور جو حال میں نے اپنا عرض کیا تھا وہ بطور شکایت تھا اور اس کے بعد آپ کے کارندوں نے میرے ساتھ جو سلوک کیا ویسا سلوک سلف میں کسی شاعر نواز بادشاہ نے نہیں کیا۔ یہ بھی کہا کہ اگر مزاج شاہ یوں ہی مجھ سے منحرف ہے تو پھر میں بھی پیش وزیر (آصف الدولہ) شکوہ پیش کروں اور اگر وہ بھی کچھ نہ بولے تو پھر محمدؐ کے پاس جاؤں۔ اس قطعے کے کچھ شعر یہ ہیں:

قسم بذات خدائے کہ ہے سمیع و بصیر — کہ مجھ سے حضرت شہ میں ہوئی نہیں تقصیر
سوائے اس کے کہ حال اپنا کچھ کیا تھا میں عرض — سو وہ بطورِ شکایت تھی اندکے تقریر
گر اس سے خاطر اقدس پہ کچھ ملال آیا — اور اس گنہ سے ہوا بندہ واجب تعزیر
عوض روپوں کے ملیں مجھ کو گالیاں لاکھوں — عوض دو شالے کے خلعت بشکل نقش حصیر
سلف میں تھا کوئی شاعر نواز ایسا کب — جو ہے تو شاہ سلیماں شکوہ عرش سریر
مزاج میں یہ صفائی کہ کر لیا باور — کسی کے حق میں کسی نے جو کچھ کہ کی تقریر
مصاحب ایسے کہ گر کچھ کسی سے لغزش ہو — تو اس کے رفع کی ہرگز نہ کر سکیں تدبیر
مقابلہ جو برابر کا ہو تو کچھ کہیے — کہاں دبیقی و دیبا کہاں پلاس و حصیر
میں اک فقیر غریب الوطن مسافر نام — رہے ہے آٹھ پہر جس کو قوت کی تدبیر
مرا ذہن ہے کہ مدحِ حضورِ اقدس کو — اُلٹ کے پھیر بحرف ذمیمہ دوں تغیر
یہ افترا! ہے بنایا ہوا سب انشا کا — کہ بزم و رزم میں ہے پائے تخت کا وہ مشیر
مزاج شاہ ہو یوں منحرف تو مجھ کو بھی — یہ چاہیے کہ کروں شکوہ اس کا پیشِ وزیر
اگر وزیر بھی بولے نہ کچھ خدا لگتی — تو جاؤں پیشِ محمدؐ کہ ہے بشیر و نذیر
اگرچہ بازی انشائے بے حمیت کو — رہا خموش سمجھ کر میں بازی تقدیر
دلے غضب ہے بڑا یہ کہ اب وہ چاہے ہے — خیال میں بھی نہ کھینچوں میں ہجو کی تصویر
کیا میں فرض کہ میں آپ اس سے درگزرا — پھرے ہے مجھ سے کوئی گرم و منتظر کا ضمیر
یہ کوئی بات ہے سوسن کے وہ خموش رہیں — ہوا ہے مصلحتاً گو کہ تصفیہ یہ اخیر
مگر یہ بات میں مانی کہ سوانگ کا بانی — اگر میں ہوں تو مجھے دیجیے بدتریں تعزیر

میں آپ فاقہ کش اتنا کہاں مجھے مقدور — کہ فکر اور کروں کچھ بغیر آشِ شعیر
گر اس پہ صلح کی ٹھیری رہے تو صلح سہی — اگر ہو پھیر شرارت بشر ہوں میں بھی شریر
جواب ایک کے یاں دس ہیں اور دس کے سو — نگاہ کرنی تھی اول بایں قلیل و کثیر
سو متہم مجھے ناداں نے ہجو شہ سے کیا — قباحت اس کی جو سمجھے شہ اس کو دے تعذیر
و لے مزاجِ مقدس جو لاابالی ہے — نہیں خیال میں آتا قالِ حرفِ حقیر
جو کچھ ہوا سو ہوا مصحفی بس اب چپ رہ — زیادہ کر نہ صداقت کا ماجرا تحریر
خدا پہ چھوڑ دے اس بات کو وہ مالک ہے — کرے جو چاہے، جو چاہا کیا، بحکم قدیر

معلوم ہوتا ہے کہ سلیمان شکوہ نے اس عرض داشت کو سنی ان سنی کر دیا اور مصحفی، جیسا کہ انھوں نے اس قطعہ میں لکھا ہے، آصف الدولہ سے رجوع ہوئے اور قصیدہ پیش کیا، جس کے یہ چند اشعار دیکھیے:

سیاہی چھا گئی ہے اس قدر زمانے میں — کہ آفتاب کا جلوہ ہے اب بقدرِ شرار
نہ دوستی ہے نہ شفقت نہ رحم نے انصاف — غرض کہ بغض و جہالت کا گرم ہے بازار
ہنسے نہ کیونکہ بھلا مجھ پہ چرخِ لعبت باز — بنا کے خصم، جو گڈا مرا کرے تیار
کہوں یہ شعر و غزل میں تو ہجو حاسد کی — وہ میری ہجو کرے اس طرح سرِ بازار
سلف میں بھی تو مہاجا بہم ہوئے ہیں بہت — پر اس طرح کی نہیں آئی درمیاں تکرار
یہ مصحفی جو ترا مدح گوئے غائب ہے — اب اس جناب میں کرتا ہے اس قدر اظہار
کہ اپنی داد کو پہنچے یہ داد خواہ اگر — تو سمجھے یہ کہ ملے لاکھ صرۂ دینار

مصحفی نے نواب آصف الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے کے لیے ایک "مخمس" بھی لکھا۔ جس کے تین بند سعادت خاں ناصر نے اپنے تذکرے میں درج کیے ہیں اور چھ بند مزید افسر صدیقی امروہوی نے، مصحفی کے قلمی دیوان مخزونہ کتب خانہ خدا بخش خاں سے لے کر، شامل کیے ہیں [۸۴]۔ اس مخمس کے یہ دو بند پڑھیے جن سے اُس درد و کرب اور اضطراب کا اندازہ ہوتا ہے جس میں مصحفی اُس وقت مبتلا تھے:

اس کا دین ہے یہ کہ کرے شاہ کی ہجا — ہے سب یہ اس غریب پہ انشا کا افترا
بغض اپنا وہ نکالے ہے لے شہ کا ارتقا — کس واسطے کہ اس کا سخن اس پہ ہے رسا
فکرِ سخن میں لاکھوں سے بہتر ہے مصحفی

ایسی ہی بدعتیں ہوئیں گر شہر میں عیاں — اہلِ کمال کا ہے کو کوئی رہے گا یاں
کیا وا کرے گا شعر و سخن میں کوئی زباں — ہوویں گی شاعروں کی یہ رسوائیاں یہاں
اس ماجرے سے سخت مکدر ہے مصحفی

نواب آصف الدولہ نے اپنے مشیروں سے مشورہ کیا اور انشا اللہ خاں انشا کو شہر بدر کرنے کا حکم جاری کر دیا لیکن کچھ ہی عرصے بعد آصف الدولہ نے انھیں لکھنو طلب کر لیا جس کی تصدیق "خازن الشعرا" کے اس بیان سے ہوتی ہے کہ "بعد عرصۂ قلیلے نواب وزیر میر (انشا) را بہ لکھنو طلب فرمود۔ میر (انشا) بہ لکھنو رسیدہ خطِ شکر گزاری بحضرت جدِ مرحوم (آصف الدولہ) نوشت"۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوا کہ انشا لکھنو سے شہر بدری کے بعد حیدر آباد دکن نہیں گئے جیسا کہ

اس شعر سے بھی انشا کی سوچ کا پتا چلتا ہے:

کس لیے کوئی مفلس اب ترسے
یہاں بھی دکھن کی طرح ہن برسے

(کلام انشا، ص ۳۴۹)

قرائن بتاتے ہیں کہ یہ مبتذل معارضہ ۱۲۱۰ھ/۹۶-۱۷۹۵ء میں پیش آیا۔ افسر امروہوی نے لکھا ہے کہ "انشا اور مصحفی کا یہ نزع غالباً ۱۲۱۰ھ میں اس وقت واقع ہوا تھا جب نواب آصف الدولہ دارالسلطنت سے باہر تھے [۸۵] عابد پشاوری نے لکھا ہے "یہ طے ہے کہ معارضہ ۱۲۰۹ھ میں شروع ہوا اور ۱۲۱۱ھ میں ختم ہو گیا [۸۶] قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ "دیوان سوم (مصحفی) ۱۲۰۹ھ کے اواخر یا ۱۲۱۰ھ کے اوائل میں مکمل ہوا تھا اور یہی دیوان چہارم کا زمانہ آغاز ہے۔ معارضہ اس وقت ہوا جب دیوان سوم قریب الختم اور دیوان چہارم کی ابتدا تھی" [۸۷] میری رائے یہ ہے کہ ۱۲۱۰ھ میں آصف الدولہ بٹول میں گرمیاں گزار رہے تھے۔ اُن کی غیبت میں انشا ہجویں پڑھتے اور مصحفی و مصحفن کے گڈے لڑاتے بصورتِ جلوس مصحفی کے مکان پر چڑھ آئے تھے۔ جب نواب واپس آئے تو مصحفی نے قصیدہ پیش کیا اور شکایت کی۔ کچھ عرصے بعد نواب نے انشا کو شہر بدر کر دیا۔ یہ سب کچھ ۱۲۱۰ھ ہی میں ہوا یا زیادہ سے زیادہ ۱۲۱۱ھ کے بالکل اوائل تک۔ ۱۲۱۰ھ اس لیے سب سے زیادہ قرین قیاس ہے کہ مصحفی اس معارضہ کے بعد گوشہ نشین ہو کر دیوان نظیری کا جواب لکھنے میں مصروف ہو گئے تھے جو ۱۲۱۱ھ میں مکمل ہوا تھا جیسا کہ خود مصحفی نے جوابِ دیوان نظیری میں لکھا ہے کہ "ایں حقیر فقیر...... چوں درایام برہمزدگی روزگار شہزادہ (سلیمان شکوہ) از دنیا و مافیہا گزشتہ بگوشہ عزلت نشست و از بے انصافی و بے اعتدالی معاصرین زبان ریختہ گوئی بہ کام کشید...... دراں ایام افسردگی طبع پنڈت بدیادھر کہ یکے از معتقدان راسخ الاعتقاد ایں فقیر است متصدع آں شد کہ جواب نظیری بہ سرانجام رسد...... در یک ہزار و دوصد و یازدہ ہجری (۱۲۱۱ھ) در عہد سلطنت شاہ عالم صریر و آوان دولت آصف الدولہ بہادر وزیر ابن وزیر ایں غزلیات صورتِ تدوین یافتہ"۔ [۸۸] اس صورت حال میں بھی ۱۲۱۰ھ ہی قرین صحت ہے۔ انشا نے جلوس بھی ۱۲۱۰ھ ہی میں نکالا تھا۔ ۱۲۱۰ھ ہی میں مصحفی شہزادے سے الگ ہو گئے تھے اور جب وہ تنخواہ لینے گئے تھے تو سلیمان شکوہ کے ملازمین نے نہ صرف اُن سے بدتمیزی کی تھی بلکہ مغلظات بھی بکی تھیں جس کی شکایت مصحفی نے اس قطعے میں بھی کی ہے جو معارضہ کے بعد سلیمان شکوہ کی خدمت میں پیش کیا تھا: ع عوض روپوں کے ملیں مجھ کو گالیاں لاکھوں۔ ادیب، شاعر، دانشور، عالم جب بھی حکومت، دربار یا سیاسی جماعت سے وابستہ ہو جاتا ہے اس کی صلاحیت سرکار دربار کی خوشنودی حاصل کرنے میں لگ جاتی ہے اور وہ اپنے اصل راستے سے ہٹ جاتا ہے۔ یہ معارضہ یا معرکہ اس بات کا واضح اشارہ تھا کہ معاشرہ تیزی سے زوال کے غار میں گر رہا ہے اور یہ تہذیب صحت مند توازن سے محروم ہو گئی ہے۔ انشا اسی تہذیب کے نمائندہ انسان اور نمائندہ شاعر ہیں۔

انشا بلاشبہ صاحبِ علم و فضل اور قادر الکلام شاعر تھے۔ انھوں نے نظم و نثر دونوں میں اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار کیا ہے۔ تصانیف نظم میں ان کا کلیات ہے جس میں دیوان اردو، دیوان ریختی، دیوان بے نقط اور دیوان فارسی چار دیوان شامل ہیں اور نثر میں ان کی چھ تصانیف ہیں: (۱) دریائے لطافت (۲) لطائف السعادت (۳) ترکی روز نامچہ (۴) مطر المرام (۵) رانی کیتکی کی کہانی اور (۶) سلکِ گوہر۔

کلیاتِ انشا۔ دیوانِ انشا کے متعدد قلمی نسخے برعظیم پاک و ہند اور یورپ کے کتب خانوں میں موجود

ہیں لیکن اب تک کوئی ایسا نسخہ شائع نہیں ہوا جس میں نہ صرف انشا کا سارا کلام موجود ہو بلکہ جس کا متن بھی مستند ہو۔ خود انشا کے پاس بھی کوئی ایسا نسخہ نہیں تھا جس میں سارا کلام درج ہو۔ قتیل نے ایک رقعہ میں لکھا ہے کہ آپ کے والد ماجد کے مملوکہ دیوانِ انشا کی نقل کا مقابلہ اب تک نہ کیا جاسکا اور یہ بھی لکھا ہے کہ ایک دن انشا میرے گھر آئے تھے اور تین پہر رات تک بیٹھے رہے۔ میں نے اور قاضی صاحب نے کہا کہ چند روز کے لیے اپنا دیوان دے دیجیے تا کہ اس سے آپ کے دیوان کی نقل کا مقابلہ کر لیا جائے۔ کہنے لگے: ''چہ فائدہ کہ ایں دیوان کہ من پیشِ خود دارم غلط تر از وست و تصحیح ایں نسخہ برہمت و سعی مرزا احمد منشا است'' [۸۹] انشا نے خود بھی ایک شعر میں اشارہ کیا ہے:

رہتے ہیں سدا خواہشِ احباب سے انشا — اجزا مرے دیوان کے شیرازہ سے باہر

''کلیاتِ انشا'' پہلی بار مطبع دہلی اردو اخبار سے ۴ رجب ۱۲۷۱ھ/ ۲۳ مارچ ۱۸۵۵ء کو دہلی سے شائع ہوا جس پر بحیثیت ناشر محمد حسین آزاد کا نام درج ہے۔ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ''قدیم ترین مطبوعہ نسخہ وہ ہے جو محمد حسین آزاد کے اہتمام سے شورش ۱۸۵۷ء سے کچھ قبل ان کے والد کے مطبع میں چھپا تھا'' [۹۰] دوسری بار کلیات انشا مطبع نول کشور لکھنؤ سے ۱۲۹۳ھ/ ۱۸۷۶ء میں شائع ہوا اور تیسری بار مطبع نول کشور کانپور سے ۱۳۱۲ھ/ ۱۸۹۴ء میں شائع ہوا'' کلام انشا'' کے نام سے ہندوستانی اکیڈیمی الٰہ آباد نے ۱۹۵۲ء میں اردو دیوان شائع کیا جسے مرزا محمد عسکری و محمد رفیع نے مرتب کیا اور متن کی تنقیح ڈاکٹر عبدالستار صدیقی نے کی۔ اس میں انشا کا سارا اردو کلام شامل نہیں ہے۔ مرتبین نے انتخاب سے کام لیا ہے جیسا ایک جگہ لکھا ہے ''چونکہ کلام غیر منقوطہ نہایت مغلق اور اسی وجہ سے بے مزہ بھی ہے لہٰذا بجائے پورے دیوان کے کچھ اشعار بطور نمونے کے دیے جاتے ہیں'' [۹۱] اسی طرح ''قصیدہ جشنِ جلوس نواب سعادت علی خاں میں (۲۲) اشعار، جو انشا نے مختلف زبانوں میں کہے تھے وہ'' کلام انشا'' میں شامل نہیں ہیں اسی طرح قصیدہ در مدح بادشاہ انگلستان جارج سوم'' میں (۲۵) اشعار عربی، ترکی، فارسی، کے حذف کر دیے گئے ہیں [۹۲] یہ نسخہ سارے مطبوعہ نسخوں سے بہتر ہے۔ اس کے بعد'' کلیاتِ انشا'' جلد اول کے نام سے ۱۹۵۹ء میں مجلس ترقی ادب لاہور نے شائع کیا جس میں غزلیات اور مخمس شامل ہیں۔ اس کے مرتب خلیل الرحمٰن داؤدی اور مقدمہ نگار ڈاکٹر آمنہ خاتون ہیں۔ ''رنگین و انشا'' کے نام سے ان دونوں کا ریختی کلام نظامی بدایونی نے شائع کیا۔ اس پر طباعت کا سال درج نہیں ہے۔ ۱۹۴۳ء میں حسرت موہانی نے کلام انشا کا انتخاب شائع کیا جو'' انتخاب سخن'' کی گیارہویں جلد کے جزو اول میں شامل ہے اور جس میں انشا کی غزلوں اور چند اشعار ریختہ کا انتخاب کیا گیا ہے [۹۳]

انشا کا دیوانِ اردو غزلیات، قصائد، رباعیات، مثنویات، قطعات، مخمسات، فردیات اور پہیلیوں وغیرہ پر مشتمل ہے۔ دیوانِ غیر منقوطہ اور دیوانِ ریختی بھی، الگ دیوان ہونے کے باوجود اردو کلام ہی کا حصہ ہیں۔ انشا کے کلام کا بڑا حصہ غزلیات پر مشتمل ہے۔ اس کے بعد قصائد اور مثنویات آتی ہیں۔ اردو غزل اور قصیدہ ہی وہ اصناف سخن ہیں جن میں انشا نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے جوہر دکھائے ہیں لیکن مقدارِ کلام کے لحاظ سے ان کی غزلیں مصحفی اور جرأت سے بہت کم ہیں۔ جرأت کے دیوان میں (۱۱۰۰) سے زیادہ غزلیں شامل ہیں اور صرف ردیف ''ی'' میں تقریباً (۴۳۳) غزلیں ہیں جب کہ انشا کی کل اردو غزلیں کم و بیش (۴۶۰) ہیں۔

اب تک جو کچھ کہا گیا اسے سامنے رکھ کر انشا کی غزل کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ شاعری ان کے لیے ایک ایسا ہنر ہے جس سے وہ اپنی سماجی حیثیت قائم کرتے ہیں۔ یہی ان کے لیے معیار اور مقصدِ شاعری ہے۔ لکھنؤ

کا یہ معاشرہ جس میں ان کی شاعری کا بڑا حصہ لکھا گیا ایک کھلنڈرا معاشرہ تھا۔ ظرافت، تمسخر، جنس و وصل، معاملہ، ہنسی مذاق، چھیڑ چھاڑ، رنگ رلیاں، لطیفہ گوئی کو دل سے پسند کرتا تھا۔ وہ سارے نوجوان شاعر، جو دلی سے لکھنؤ یا فیض آباد آئے تھے، شروع شروع میں جذبہ واحساس کے ساتھ اپنے تجربے بیان کرنے کو شاعری سمجھتے تھے لیکن جلد ہی اس رنگ میں رنگ گئے۔ جعفر علی حسرت، جرأت اور انشا بھی نوعمری ہی میں لکھنؤ یا فیض آباد آئے تھے اور لکھنوی معاشرے کے اس مروجہ رنگ میں جذب ہو گئے تھے۔ انشا کی نظر میں شاعری نئے نئے قافیوں میں نئے نئے مضامین تلاش کرنے کا نام تھا:

باندھ اور قوافی بھی کچھ ایک ایسے ہی انشا جس سے کہ بپا غلغلۂ وا عجبا ہو
اس تازہ زمیں دم استادی اب انشا واللہ کسی شخص کی ہمت نہیں پڑتی

شاعری ایسی ہو جس میں ایسا تمسخر اور ظرافت ہو کہ سننے والا خوش ہو جائے۔ الفاظ صاف صاف موتی کی طرح جڑے ہوئے ہوں اور یہ سب اس طرح آئیں کہ فصاحت و بلاغت کا سکہ قائم ہو۔ ساتھ ہی اشعار میں ایسی قوت بھی ہو کہ سننے والے کو طبع سخن داں کی رنگینی کا احساس ہو۔ اسی لیے یہ شاعری ''مجلسی شاعری'' ہے۔ شاعر کی استادی اور قادر الکلامی کو جانچنے کا واحد معیار یہ تھا کہ آیا شاعر مشکل سے مشکل زمین میں مربوط شعر اور نئے مضامین نکال سکتا ہے یا نہیں اور ایک ہی زمین میں وہ کئی کئی غزلیں کہہ سکتا ہے یا نہیں۔ انشا نے اپنی قادر الکلامی کے اظہار کے لیے ایک ہی زمین میں چار یا پانچ غزلیں کہنے پر اکتفا نہیں کیا۔ وہ تو سب سے بازی لے جانا چاہتے تھے۔ انھوں نے ع ''غنچے بھی چٹ سے فق ہوئے، سارے چمن میں غش کیا'' کی زمین میں ایک ساتھ دس غزلہ کہا اور محفل مشاعرہ میں پڑھا۔ ایک اور سنگلاخ زمین ع: ''ہوا پیدا یہ ڈوپٹہ دل سے کوہ قاف کا جوڑا'' میں اٹھارہ غزلہ کہا۔ اٹھارہ غزلہ انشا سے پہلے کسی ہم عصر شاعر نے نہیں لکھا تھا۔ ان سب اجزا سے مل کر انشا کی شاعری کا تار و پود بنتا ہے جس کا مزاج ''مجلسی'' اور لہجہ ''رنگین'' ہے۔

جرأت کی طرح انشا کی غزل میں بھی دو رنگ ملتے ہیں۔ ایک وہ رنگ جو اُن کے قیام دہلی کے زمانے کا ہے جس میں جذبہ واحساس کے ساتھ، داخلیت کا رنگ نمایاں ہے۔ اس رنگ میں انشا کی وہ غزل شاہکار غزل ہے جس کا مطلع یہ ہے:

کمر باندھے ہوئے چلنے پہ یاں سب یار بیٹھے ہیں بہت آگے گئے باقی جو ہیں تیار بیٹھے ہیں

ان کی شاعری کا ایک حصہ اسی رنگ کو سامنے لاتا ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے:

جگر کی آگ بجھے جلد جس میں وہ شے لا لگا کے برف میں ساقی صراحیِ مے لا
نزاکت اس کے یہ مکھڑے کی دیکھیو انشا نسیمِ صبح جو چھو جائے رنگ ہو میلا
دل کے نالوں سے جگر دکھنے لگا یاں تلک روئے کہ سر دکھنے لگا
اب خیر و عافیت تو لگا مجھ سے پوچھنے اتنا تو بارے نرم ہوا یار کا مزاج
قیس لیلیٰ سے مل گیا شاید نہیں آتی جو آج بانگ جرس
بستی تجھ بن اُجاڑ سی ہے کم بخت یہ شب پہاڑ سی ہے
ساتھ اپنے کوئی اسباب سفر لیتا ہے تو فقیر اس گھڑی سر زانو پہ دھر لیتا ہے

اس رنگ کے اشعار میں ان اشعار کو بھی شامل کیا جا سکتا ہے جن میں تصوف و معرفت کے مضامین باندھے گئے ہیں۔ دیوانِ انشا کی پہلی تین غزلیں تو مابعد الطبیعیاتی تصورات ہی کو پیش کرتی ہیں۔ چند شعر اس رنگ کے بھی دیکھتے چلیے:

کیوں شہر چھوڑ عابد غارِ جبل میں بیٹھا — تو ڈھونڈتا ہے جس کو وہ ہے بغل میں بیٹھا
بس خیالِ دور بیں لاہوتِ کی تو سیر کر — اور بھی آگے چلے گا تو یہیں کا یا ہوا
محیط اس میں ہے تمثالِ جلوۂ واجب — اگرچہ آئینۂ ممکنات ہے ناسوت
آتی ہے نظر اس کی تجلی ہمیں زاہد — ہر چیز میں، ہر سنگ میں، ہر خار میں خس میں
خوابِ عدم سے شورِ جنوں نے جگا دیا — انشا بس اور نیند کہاں خوب سو چکے

یہ وہ اثرات ہیں جو انشا نے قیامِ دہلی کے زمانے میں قبول کیے۔ جہاں میرزا مظہر اور خواجہ میر درد کے اثرات پہلے سے فضا میں موجود تھے۔ یہ رنگِ سخن دہلی میں پسندیدہ و مقبول تھا۔ لیکن لکھنو اور فیض آباد کی فضا اس سے بالکل مختلف تھی۔ یاد رہے کہ یہ وہ رنگِ سخن نہیں ہے جس سے ہم انشا کو پہچانتے ہیں۔ کلامِ انشا میں ان کی حیثیت اتفاقی اور وقتی نوعیت کی ہے۔ اس طرح ان کے ہاں ایسے متعدد اشعار بھی ملتے ہیں جن میں "سراپا" بیان کیا گیا ہے یا جن میں عاشق و معشوق کے درمیان ہونے والے معاملات بیان کیے گئے ہیں جن میں شوخی بھی ہے اور ساتھ ساتھ بیان کا وہ جوش اور زبان کا وہ لطف بھی جو انشا کے کلام کی نمایاں خصوصیت ہے اور جن میں جنس و وصل اور لکھنؤ کی کھانڈری معاشرت کا وہ اثر موجود ہے جس سے ہم اس دور کو پہچانتے ہیں۔ مثال کے طور پر یہ چند شعر دیکھیے:

پیار سے اس نے پکارا جو مجھے منھ سے مرے — یہی نکلا کہ یہ آیا اجی آیا آیا
اچھا جو خفا ہم سے ہو تم اے صنم اچھا — لو ہم بھی نہ بولیں گے خدا کی قسم اچھا
میں نے جو کہا آئیے مجھ پاس تو بولے — کیوں کس لیے کس واسطے کیا کام ہمارا
مرے ہے جو بازو میں اک نیل سا — سو تیرے ہی پانوں کا توڑا لگا
اب تو انگلی سی طرح کا نہیں گہرا پردا — رہ گیا آپ میں اور ہم میں اکہرا پردا
کچھ اشارا جو کیا ہم نے ملاقات کے وقت — ٹال کر کہنے لگا، دن ہے ابھی رات کے وقت
چوٹ کھا کر لگے کہنے کہ اگر ایسی ہی — ہو کلا کھیلتی تجھ کو تو کسی نٹ سے لپٹ
کیوں کر نہ گدگداہٹ ہاتھوں میں اس کے اٹھے — وہ گوری گوری رانیں جس نے دبائیاں ہوں
بس ہم سے نہ بولو جاؤ اپنے — انشا اللہ خاں سے بولو
بن گئے ہم پلنگ پر اس کے — شکل شب لوٹ پوٹ تکیے کی
کب چاہوں ہوں میں صرف ملاقات کی ٹھہرے — تب خوش ہو مرا دل کہ جب اس بات کی ٹھہرے
جس جگہ لینے سے تو چونک پڑے — لیجے ایسے مکان میں چٹکی

ان اشعار میں انشا نے شوخی و ادا اور چونچلے پن کے ساتھ جنس و وصل کی وہ ساری باتیں بیان کی ہیں جن سے ہم جرأت کو پہچانتے ہیں۔ ان اشعار کو اگر آپ جرأت کے اشعار کے ساتھ رکھ کر پڑھیں تو جرأت انشا سے بہتر شاعر نظر آئیں گے۔ یہاں مقابلے میں وہی صورت بنتی ہے جو میر تقی میر کے مقابلے میں قائم چاند پوری کی بنتی ہے۔ یہ

معاملہ بندی بنیادی طور پر انشا کی انفرادیت نہیں ہے۔ اس رنگ نے انشا کی مجلسی شاعری کو مقبول تو بنایا لیکن معاملہ بندی کی شاعری میں وہ جرأت ہی کو داد دیتے رہے۔ انشا سراپا نگاری کرتے ہیں کہ یہ اس دور کا نہایت مرغوب، پسندیدہ رنگ تھا لیکن یہاں بھی وہ جرأت سے آگے نہیں بڑھتے۔ سراپا نگاری جرأت کا خاص فن تھا۔ جنس اور وصل کے معاملات کے بیان میں بھی انشا کے ہاں وہ تراوٹ نہیں ہے جو ہمیں جرأت کی مزے دار شاعری میں ملتی ہے۔ انشا کا یہ رنگ سخن بھی ان کے درباری مزاج اور مجلسیت کا حصّہ ہے۔ یہاں بھی ان کی شاعری میں تماشا دکھانے اور ڈگڈگی بجانے کا پہلو نمایاں ہے۔ اہلِ دربار اور صاحبِ دربار کو خوش کرنا اور ان سے داد لینا یہی انشا کی شاعری کا مقصد ہے۔ ان کی ساری زندگی اسی دائرے میں گھومتی ہے۔ زندگی کو اس زاویۂ نظر سے دیکھنے سے انشا نے ہر اس رنگ میں شعر کہے جسے اہلِ محفل پسند کرتے تھے خواہ وہ رنگ ان کا ہو یا نہ ہو اسی لیے ان کی غزل میں ہمیں مختلف رنگ کے اشعار ملتے ہیں۔ وہ اپنی غزل کو ایک ایسا گل دستہ بنا کر پیش کرتے ہیں جس میں مختلف رنگ ہوں تا کہ مختلف رنگوں کو پسند کرنے والے اہلِ محفل انھیں پسند کریں اور دل کھول کر داد دیں اور اس طرح ان کی حیثیت کا قد بڑھتا رہے۔ ان کی غزلوں میں اسی لیے بیک وقت استادانہ ہنر مندی بھی ہے اور مشکل زمینوں میں نئے نئے قافیے لانے کی کاوش بھی۔ تمسخر اور ظرافت بھی ہے اور دھواں دھار انداز بھی۔ کبھی وہ چھیڑ چھاڑ کی غزل کہتے ہیں اور لاکھ شوخیوں کو نوکِ قلم سے بیان کرتے ہیں۔ ع ''اب چھیڑ چھاڑ کی غزل انشا ایک اور لکھ''۔ کبھی وہ ہنسی کے واسطے غزل کہتے ہیں۔ ع ''انشا ہنسی کے واسطے کہہ اور اک غزل''۔ کبھی وہ آزادوں کے لہجے میں غزل کہتے ہیں اور یہ سب کام بہرِ تفنن کیے جاتے ہیں:

آزادوں کے لہجے میں غزل یہ تو سنائی از بہرِ تفنن
اب اپنی تو بولی میں کچھ اشعار کہہ انشا ہو جس میں ظرافت

کبھی وہ نئی ردیف اور نئے قافیوں کے ساتھ ایسی غزل کہتے ہیں کہ بزم میں ان کی شوکت ظاہر ہو:

اب اور ردیف اور قوافی میں غزل پڑھ لیکن اسی ڈھب سے
تا شاعروں کے آگے ہو اس بزم میں انشا ظاہر تری شوکت

کبھی وہ مارواڑیوں کی زبان میں غزل کہتے ہیں۔ کبھی افغانی لہجے میں شعر کہتے ہیں۔ کبھی برہمنوں کی زبان میں اردو لکھتے ہیں۔ کبھی شہدوں کی زبان میں شعر کہتے ہیں۔ کبھی محفل کو دیکھتے ہوئے کشمیری زبان میں ایک شعر غزل میں شامل کر دیتے ہیں۔ کبھی ایک آدھ لفظ انگریزی کا غزل کی زبان میں ملا دیتے ہیں۔ کبھی ترکی و عربی کے مصرعے لے آتے ہیں۔ کبھی گنواری بولی میں شعر کہتے ہیں۔ وہ لطیفہ گوئی اور فصاحت و بلاغت دونوں کو بیک وقت کام میں لاتے ہیں تا کہ کوئی شاعر و سخن داں ان کے سامنے نہ بول سکے:

وہ لطیفہ گوئی اس کی وہ فصاحت اور بلاغت
نہیں اس قدر کہ بولے کوئی شاعر و سخن داں

لیکن تفنن و تماشے کے مقصد کو پورا کرنے کے لیے تمسخر، ظرافت، شوخی، چھیڑ چھاڑ، ادا بندی، غرض جو کچھ وہ کرتے ہیں سلیقے اور ''سنجیدگی'' کے ساتھ کرتے ہیں۔ یہ انشا کا مزاج ہے۔ مصحفی کے خلاف ''سوانگ'' نکالا تو وہ تماشا ضرور تھا لیکن انشا کے لیے یہ تماشا ایک مقصد رکھتا تھا۔ شہزادے کی خوشنودی حاصل کرنے اور مخالف کو ذلیل و خوار کر کے شکست دینا اس تماشے کا مقصد تھا۔ یہی مزاج انشا کی غزل میں موجود ہے۔

انشا کی شاعری ان کی شخصیت کا اظہار ہے۔ان کی شخصیت متحرک شخصیت ہے۔وہ اپنے چاروں طرف کی زندگی، ماحول اور گرد و پیش سے بے تعلقی پیدا نہیں کرتے بلکہ اسی کا ایک حصہ بن کر کامیابیوں سے ہم کنار ہوتے ہیں۔ وہ درباری آدمی ہیں۔ان کی ساری تخلیقی سرگرمیاں طبقۂ خواص کے گرد گھومتی ہیں۔میر تقی میر کی طرح وہ عوام سے گفتگو نہیں کرتے بلکہ اس کے برعکس یہ کہتے ہیں:

کب مخاطب کریں ہیں عام کو ہم
متکلم ہیں خاص لوگوں سے

غزل کی علامتوں اور کنایوں نے انشا کی شخصیت کو چھپایا ضرور ہے لیکن اس پردے کے باوجود ان کی شخصیت کھل کر غزل میں سامنے آتی ہے۔انشا غزل میں اپنی شخصیت کی نفی نہیں کرتے بلکہ اسے ظاہر کرتے ہیں۔انشا کے تخلیقی عمل کو سمجھنے کے لیے ایک بالکل متضاد مثال میر کی لیجیے۔میر اپنی ذات کو مسلسل کسی ایسی چیز کے سپرد کرتے رہتے ہیں جو ان کی ذات سے زیادہ بیش قیمت ہے۔اپنے تخلیقی عمل میں میر اپنی شخصیت کو مسلسل معدوم کرنے میں لگے رہتے ہیں اور اپنی ذات کو مسلسل قربان کرتے رہتے ہیں۔تخلیقی سطح پر ان کے ہاں وہ آدمی جو دکھ اٹھا رہا ہے اور وہ دماغ جو تخلیق کر رہا ہے الگ الگ ہو جاتے ہیں اور وہ خود کو دور رکھ کر دیکھنے کی صلاحیت پیدا کر لیتے ہیں۔اسی لیے میر کو معلوم ہے کہ وہ کون سے تجربات ہیں جو ان کے لیے تو اہم ہیں لیکن شاعری کے لیے اہم نہیں ہیں۔اس تخلیقی عمل نے میر کو ایک عظیم اور آفاقی شاعر بنا دیا ہے۔انشا کا تخلیقی عمل اس کے بالکل برعکس ہے۔وہ تجربات و تاثرات جو ان کے لیے اہم ہیں وہی ان کی شاعری کے لیے بھی اہم ہیں۔وہ تخلیقی عمل میں اپنی ذات کو قربان نہیں کرتے اور نہ اپنی شخصیت کو معدوم کرتے ہیں بلکہ صرف اسے ہی اہمیت دیتے ہیں اور اسی کا اظہار کرتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ اپنے دور میں وہ بڑے اور ممتاز شاعر شمار ہوئے لیکن آج معلوم ہوتا ہے کہ انشا کی شخصیت ان کی شاعری سے بڑی ہے اور ان کی شاعری ان کی شخصیت سے چھوٹی ہے۔اسی لیے وہ اپنے دور پر تو چھا جاتے ہیں لیکن اس کے بعد وہ سمٹ کر سکڑ جاتے ہیں۔وہ دس غزلہ یا اٹھارہ غزلہ اس لیے نہیں کہتے کہ ان کے پاس کہنے کے لیے کچھ ہے بلکہ اس لیے کہتے ہیں کہ وہ اپنی شخصیت کی عظمت اور اپنی قادرالکلامی کا اظہار کر کے اپنی رستمی کا سکہ سب کے دلوں پر جما سکیں اور خود شعر و سخن کے جگت سیٹھ کہلا سکیں:

یہ سچ سمجھو کہ انشا ہے جگت سیٹھ اس زمانے کا
نہیں شعر و سخن میں کوئی اس کی ساکھ کا جوڑا

اپنے زمانے کے جگت سیٹھ بننے کے لیے انشا نے اپنی دوکانِ شاعری میں ہر میل کا مال جمع کیا جس کی مانگ تھی تاکہ ہر قسم کا گاہک ان کی دوکان پر آئے اور اپنی پسند کی چیز حاصل کر سکے۔انشا شعوری طور پر یہ کام کرتے ہیں اور اپنی دوکان چمکانے کے لیے اپنی غزل میں اشتہار بھی دیتے ہیں:

میر و قتیل، مصحفی و جرأت و مکیں
ہیں شاعروں میں یہ جو نمودار چار پانچ
سو خوب جانتے ہیں کہ ہر ایک رنگ کے
انشا کی ہر غزل میں ہیں اشعار چار پانچ

ہر قسم کا مال دوکانِ شاعری میں سجانے کے لیے وہ ایسے شاعروں کے رنگ میں بھی شعر کہتے ہیں جو مزاجاً ان سے مختلف بلکہ متضاد ہیں مثلاً میر اور خواجہ درد۔ادابندی، جس کے نمائندہ شاعر جرأت ہیں، انھیں اس لیے مرغوب ہے کہ وہ ان کے دور کا مخصوص و مقبول رنگ سخن ہے۔کبھی وہ مصحفی کے طرز میں غزل کہتے ہیں۔استادی و قادرالکلامی دکھانے کے لیے ساری غزل میں ایسے قافیے لاتے ہیں جن میں 'زیر' آئے یا پھر سب میں 'زبر' آئے۔کبھی یہ کہہ کر:

یعنی اور ایسی غزل لکھ کہ بس اک مطلع چھوٹ
جس میں ہر پھر کے یہی آوے تبر لیتا ہے

پھر اس غزل میں بارہ شعر ایسے لکھے کہ "تبر لیتا ہے" اس میں آیا ہے۔ کبھی بحر جدید (فعلاتن فعلاتن مفاعلن (۱۹۴) اور کبھی ریختی کے لہجے میں غزل کہتے ہیں۔ کبھی ایسی غزل کہتے ہیں جس میں "کی قسم" ردیف ہے اور طرح طرح سے قسمیں کھاتے ہیں (ص ۲۲۹) ایک غزل ایسی کہی جس میں صرف "چمک" کے مضمون باندھے: ع مضموں چمک کے چاند سے بھی کچھ دو چند باندھ (ص ۱۸۳)۔ پھر اسی زمین میں ایک اور غزل کہی جس میں "معانی عاشق پسند" باندھے۔ (ص ۱۸۴) اور پھر اسی زمین میں ایک اور غزل کہی جس میں ایسے شعر کہے جن میں "محبوب کا بگاڑ" باندھا گیا ہے (ص ۱۸۵)۔ کہیں وہ کہانی کے سمے کی غزل کہتے ہیں (۲۶۴) کبھی ایسے شعر لکھتے ہیں جن میں حروف کو الٹنے سے صحیح لفظ بن جاتا ہے۔ محبوب نے لفافے پر لکھا ہے کہ "خط آشنا" کو پہنچے۔ یہ دراصل محبوب نے انشا کا نام الٹا لکھا ہے۔ سحر، کے وقت ماش کا دانہ پھینکا تو: ع اشارہ میں نے تاڑا کہ ہے لفظ "شام" الٹا۔ گویا شام کے وقت ملاقات ہوگی۔ انشا نے "پانچوں" کی ردیف میں غزل کہی تو مخالفین نے ساتوں کی ردیف میں غزل کہی، انشا نے اس کے جواب میں آٹھوں کی ردیف میں غزل کہہ کر مخالفین کو پچھاڑ دیا۔ یہ سب کام وہ اپنی شخصیت کے اظہار اور اپنی ذات کو اس معاشرے میں سب سے برتر واعلیٰ بنانے کے لیے کرتے ہیں۔ جیسا کہ میں نے کہا یہی ان کا مقصدِ شاعری اور یہی ان کا تخلیقی عمل ہے۔ انشا کے لیے شاعری ایک تماشا ہے جس میں وہ زبان، فصاحت وبلاغت، جوشِ بیان، سلاست وروانی کا پوری طرح خیال رکھتے ہیں۔ وہ تماشا کرتے ہیں۔ تماشا دکھاتے ہیں لیکن پوری سنجیدگی کے ساتھ۔ یہی ان کا فن ہے۔

اپنے اس مخصوص مزاج سے انشا نے کئی کام لیے اور اردو غزل میں چند نئے پہلوؤں کا اضافہ کیا جو یہ ہیں:

(۱) انشا نے بڑی حد تک اپنی غزل سے احساس وجذبہ کو خارج کر دیا اور سارا زور خیال اور مضمون پر صرف کیا مثلاً یہ چند شعر دیکھیے جن میں تصوف بھی ہے اور عشق بھی۔ سیاسی پہلو بھی ہے اور معاملہ بندی بھی لیکن کہیں بھی جذبہ نہیں ہے۔ یہی وہ رنگِ سخن تھا جسے آگے چل کر ناسخ نے اختیار کیا:

الفت نہ کس طرح سے بہم ہو کہ ہم غریب
اللہ کے فقیر، یہ اللہ کے درخت

مثالِ عیسیٰ مریم مقابلے نے کیا
لباسِ عشق میں پیدا چراغ کا بیٹا

مروڑی فوجِ انگریزی نے دی اک ایسے ہی بل کی
کہ رسّی کٹ گئی ہلکر کی، ٹوٹا جاٹ کا جوڑا

کذب بہتاں، افترا طوفاں غلط، محض دروغ
میں تمھارا نام لے کے کب بھلا رویا کیا

خدا ہی جانے کدھر سدھارے شکیب وصبر وقرار وطاقت
ہر ایک ان میں سے دے گئے ہیں ہمارے سینے کو داغ اپنا

بلے ہے آئینے میں اس طرح وہ زلفِ سیاہ
کہ لہریں لیوے پڑا جیسے سطحِ آب میں سانپ

کبھی عمر بھر نہ تلوے جلیں گے
قدم آپ رکھیے مری چشمِ تر پہ

حیف ایام جوانی کے چلے جاتے ہیں
ہر گھڑی دن کی طرح ہم تو ڈھلے جاتے ہیں

وہ جو شخص اپنی ہے تاڑ میں، سو چھپا ہے دل ہی کی آڑ میں
نہ وہ بستی میں نہ اجاڑ میں نہ وہ جھاڑ میں نہ پہاڑ میں
شبِ ہجراں میں سانپوں کے چمکتے ہیں یہ من انشا
نہ یہ جگنو نہ یہ تارے نہ یہ الماس کے نگ ہیں

جی میں کیا آ گئی انشا کے یہ بیٹھے بیٹھے — کہ پسند اس نے کیا عالمِ تنہائی کو
ہم صفیرو چھٹو گے مت تڑپو — دم ابھی آ کے زیرِ دام تو لو
بستی تجھ بن اجاڑ سی ہے — کم بخت یہ شب پہاڑ سی ہے
اے جنوں استاد جی خم ٹھونک کر آجائیے — ہاں خلیفہ ہم بھی دیکھیں پہلوانی آپ کی
کی میں نے شب جو سہوا تعریف چاندنی کی — میری طرف سے اپنے وہ منھ کو موڑ بیٹھے
خیال میں ترے چہرے کے مرگیا ہو جو شخص — تو اس کی خاک سے سونے کی آرسی نکلے

ان اشعار کو پڑھتے ہوئے آپ محسوس کریں گے کہ ان میں جذبات شامل نہیں ہیں۔ یہ کچھ مختلف قسم کی شاعری ہے لیکن اس کے باوجود ان میں ایسا تخلیقی خلوص ضرور موجود ہے کہ شعر سے ہماری دلچسپی باقی رہتی ہے۔ اسی سے انشا کا تخلیقی رویہ متعین کیا جا سکتا ہے۔ ویسے بھی انشا کی زندگی میں جذبات کوئی بڑا کردار ادا نہیں کرتے۔ ان کے لیے تو اصل چیز درباری زندگی ہے اور درباری زندگی جذبات سے بچ کر ہی کامیاب ہو سکتی ہے۔ آصف الدولہ نے محمد تقی میر سے پوچھا کہ کیا مرزا سودا شاعرِ مسلم الثبوت تھا۔ میر نے جواب دیا: ''بجاع ہر عیب کہ سلطاں بہ پسندد ہنر است''[۹۵] نواب سعادت علی خاں نے کوئی بات کہی۔ انشا نے لکھا ہے کہ ''میں بے تحاشا ہنسا' ہر چند کہ اس میں ہنسی کی کوئی بات نہ تھی''[۹۶] میر اسی لیے ناکام درباری تھے اور انشا اسی لیے کامیاب درباری تھے۔ اسی مزاج کی وجہ سے انشا کی شاعری مختلف قسم کی شاعری ہے۔ جذبے کے دب جانے سے ان کی شاعری پر دماغ حاوی رہتا ہے۔ وہ جو نئی چیزیں اپنی شاعری میں کرتے ہیں وہ بھی اسی عمل کا نتیجہ ہے۔ بلند آہنگ اور پُر شکوہ مردانہ آواز، جوان کی شخصیت کا اظہار ہے، اسی لیے اردو غزل کو ایک نیا لہجہ دیتی ہے جس سے ہماری جدید تر غزل استفادہ کر سکتی ہے۔ یگانہ چنگیزی کی آواز میں انشا کا یہی لہجہ شامل ہے۔

(۲) دوسرا کام انشا نے یہ کیا کہ غزل، جو اب تک عشق و عاشقی کے اظہار کا ذریعہ تھی اور اسی حوالے سے اس میں دنیا جہاں کی باتیں بیان کی جاتی تھیں، اسے اپنی شاعری میں غیر اہم بنا دیا۔ انشا کا بنیادی حوالہ عشق نہیں ہے بلکہ عشق تو ان کے لیے لاکھ من کا بوجھ ہے: ع کہ عشق ہے مرے کاندھے پہ لاکھ من کا بوجھ۔ وہ تو عشق سے ہٹ کر دنیا کو دیکھتے ہیں۔ انھیں تو اس کی بود و باش کی بھی اطلاع نہیں ہے۔

حضرتِ عشق دیر میں رہتے ہو یا حرم میں تم — مجھ کو نہیں کچھ اطلاع آپ کی بود و باش سے

کبھی انھیں اس کا تجربہ ہوتا بھی ہے تو وہ اسے بیان نہیں کرتے بلکہ صرف سوال پوچھ کر رہ جاتے ہیں:

زمیں سے اٹھی ہے یا چرخ پر سے اُتری ہے — یہ آگ عشق کی یارب کدھر سے اتری ہے

انھیں یقین نہیں ہے کہ یہ عشق کی کیفیت ہے۔ عشق تو ان کا راستہ اور ان کا تخلیقی رویہ ہی نہیں ہے:

پوچھا کسی نے قیس سے تو ہے محمدی؟ — بولا وہ بھر کے آہ کہ اسلام اور عشق

اسی لیے عشق کے تعلق سے انشا کے ہاں ایک اُوپری پن کا احساس ہوتا ہے:

عشق وہ پھل ہے کہ جس کے تخم ہیں یہ اشکِ سرخ — بے خودی ہے مغز اس کا، اس کا چھلکا اضطراب

اسی رویے کی وجہ سے وہ جذبات سے بچ کر شاعری کرنے میں کامیاب ہو سکے۔ ان کے ہاں عشق محبوب سے لپٹ جانے کا نام ہے۔ اس لپٹنے میں بھی ان کے جذبات شامل نہیں ہیں:

لپٹے جو ہم تو ان نے شب سر پہ زمیں لی اٹھا — دھوم سے غل سے چیخ سے شور سے تو بہ دھاڑ سے
کیا غضب تھا پھاند کر دیوار آدھی رات کو — دھم سے میرا کودنا اور وہ تمھارا اضطراب
پر وہ دھڑکا تھا مزے کے ساتھ صدقے اس کے جی — پھر کرے اپنے نصیب اللہ ویسا اضطراب

عشق ان کے لیے ایک چھوٹی اور غیر اہم چیز ہے:

کیا خدا سے عشق کی میں رونمائی مانگتا — مانگتا بھی اس سے تو ساری خدائی مانگتا
اس سے خلوت کی ٹھہر جاتی تو میں اللہ سے — واسطے دو دن کے عرشِ کبریائی مانگتا

اسی لیے انشا کی غزل میں نہ معشوق آتا ہے اور نہ عاشق البتہ عورت ضرور نظر آتی ہے جس سے انھیں لپٹنے کی حد تک دلچسپی ہے۔ عشق کے حوالے کے بغیر جذبات سے بچ کر شاعری کرنا، یہ وہ امکان تھا جس کا راستہ انشا نے اردو غزل کو دکھایا۔ عشقیہ شاعری میں شاعر کا لہجہ نرم اور ملائم ہو جاتا ہے۔ انشا کے ہاں عشق ہے ہی نہیں اس لیے ان کی غزل کا لہجہ مردانہ پُر قوت اور بلند آہنگ رہتا ہے۔ یہی وہ لہجہ و آہنگ ہے جو انشا سے مخصوص ہے اور جس سے ہمارے آج کے شعرا استفادہ کر سکتے ہیں۔ یہ مردانہ لہجہ اردو غزل میں اب تک پوری طرح استعمال نہیں ہوا۔ اس لہجے سے متعارف ہونے کے لیے یہ چند شعر بآواز بلند پڑھیے:

الفت نہ کس طرح سے بہم ہو کہ ہم غریب — اللہ کے فقیر، یہ اللہ کے درخت
جگر کی آگ بجھے جلد جس میں وہ شے لا — لگا کے برف میں ساقی صراحیِ مے لا
کوئی بھونکے ناحق جو کتے کی طرح — تو دتکار دینا اسے کہہ کے دت
ہیں زورِ حسن سے وہ نہایت گھمنڈ پر — نامِ خدا نگاہ پڑے کیوں نہ ڈنڈ پر
گرا میں اس پہ شب یونہیں کہ ڈہ پڑتا ہو جوں کوئی — اُچکا جیب کترا بدرۂ صرّاف کے اوپر
یاس و امید و شادی و غم نے دھوم اٹھائی سینے میں — خوب مچی ہے آج دھما دھم مار کٹائی سینے میں
بچہ رے زے جو لگا کہنے تو ماں باپ اس کے — اپنے دندانِ فرح کھول کے جوں سین ہوئے
یا چھیڑنے کو ابر کے اک جھٹکا مار کر — شلوار بندِ برق شرر بار توڑیے

جو نسیم صبح لپٹ گئی کسی گل کے دامنِ پاک سے
تو شعاعِ مہر نے اک چھڑی جڑی اس کو آکے سٹاک سے

بولے ہے یہی خامہ کہ کس کس کو میں باندھوں — بادل سے چلے آتے ہیں مضموں مرے آگے
ہوں وہ جبروتی کہ گروہِ حکما سب — چڑیوں کی طرح کرتے ہیں چوں چوں مرے آگے
ہے عاشقِ صادق یہ ترا ایک بہادر — دس بیس تو کیا چیز وہ ڈرتا نہیں سو سے
نہ لہرائے کیوں کر ہوائے جنوں — کہ ہے شورش افزا یہ ساون کی رُت

یہ وہ لہجہ ہے جو نہ میر وسودا کے ہاں ملتا ہے، نہ درد وسوز کے ہاں اور نہ حسرت و جرأت کے ہاں اور یہی وہ لہجہ ہے جس سے ہم انشا کو پہچانتے ہیں۔

(۳) تیسرا کام انشا نے یہ کیا کہ قدرتی منظر، موسم، پھول، مینھ، غنچے، شبنم، گھٹا وغیرہ سے پیدا ہونے والی کیفیتوں کو اپنی غزل میں شامل کیا۔ میر کے ہاں بھی ایسے شعر ملیں گے اور اچھے شعر ملیں گے۔ سودا کے ہاں بھی ملیں گے مگر کم لیکن انشا کی غزل کا یہ وہ مزاج ہے جو تواتر کے ساتھ سارے دیوان میں موجود ہے اور انشا کی غزل کی پہچان ہے۔ منظر کو وہ اپنے خیال کی ترجمانی کے لیے برتتے ہیں جس سے ایسی شبیہ بنتی ہے جو اچھی لگتی ہے اور تاثیر شعر کو بڑھا دیتی ہے۔ یہ شبیہیں بنانے کا وہ تخلیقی عمل ہے جسے آج کی زبان میں تمثالیں (Images) کہتے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے کہ کس طرح تمثالیں اثرِ شعر کو بڑھا رہی ہیں:

دھیان کر انشا ٹک اس کے غرفۂ منظر کی سمت — عرش کا در وا ہوا، چلون اٹھی، پردا کھلا

اب کے یہ سردی پڑی ہر ایک تارا جم گیا — کاسۂ چرخ بریں سارا کا سارا جم گیا

جو ٹھنڈے ٹھنڈے چلے ہے اے آہ چھانوں تاروں کی چل نکل تو
گلوں کی نکہت کا قافلہ بھی چمن سے اب لاد پھاند نکلا

شعلے بھڑک رہے ہیں یوں اپنے تن کے اندر — دوں لگ رہی ہو جیسے گرمی سے بن کے اندر

نظارہ سوئے دانۂ شبنم اگر کروں — جاتی ہے چٹ نگاہ پھسل سبزہ زار پر

سو سو طرح کی شکل دکھاتا ہے کیا کہوں — عکسِ شگوفہ ہے جو پڑا آبشار پر

پینگیں امریوں میں جس وقت چڑھاتا ہوں میں — مجھ سے کہتی ہے یہ ساون کی جھڑی ڈالی توڑ

نیند سے غنچوں کو چونکاتی ہے یہ چھینٹے منھ کو دے — کر رہی ہے گلستاں میں زور شبنم اختلاط

مینھ برسے ہے، جاڑا ہے، ہوا سرد چلے ہے — ٹک آ نہ لپٹ کر مرے سینے کو تو کر گرم

تڑاٹے مینھ کے ہیں بادل گرج رہے ہیں — نقارے سے فلک پر کچھ آج بج رہے ہیں

جھمک ہے یہ کچھ اس اودے دوپٹے کی کناری میں — نظر جوں برق آوے دامنِ ابر بہاری میں

غور کر دیکھو تو شبنم کو بروئے سبزہ — کس نے موتی یہ بنا اس پہ جڑے پانی کے

مہندی کی ٹٹیوں کی ہے آڑ سخت بیلی — اور خوں ٹپک رہا ہے لالے کی ہر کلی سے

پری وہ جو ٹک ہو خفا، رک گئی — تو چلنے سے ٹھنڈی ہوا رک گئی

نہیں نسیم بہاری یہ ہے پری کوئی — اڑن کھٹولے کو ٹھہرا جو فرش سے اتری ہے

(۴) چوتھا کام انشا نے یہ کیا کہ ''ہندوستانیت'' کو، برعظیم کی اسطور و دیسی کنایات کو کثرت سے اپنی شاعری میں شامل کر کے اسے ایک الگ رنگ دیا۔ ہندوستانیت انشا کے مزاج میں اس طرح رچی بسی تھی کہ وہ نہ صرف اردو زبان کو فارسی و عربی کی طرح ایک الگ زبان سمجھتے تھے بلکہ اردو شاعری میں ہندوستانی عناصر کو شامل کر کے اسے بھی ایک نیا رنگ دینا چاہتے تھے۔ قدیم اردو میں یہ عنصر عام طور پر استعمال ہوا ہے۔ ولی دکنی کے ہاں بھی، کم ہونے کے باوجود، موجود ہے۔ آبرو و ناجی کے ہاں بھی یہ ملتا ہے لیکن اس دور میں انشا نے شعوری طور پر اسے ایک رجحان کے طور پر قبول کیا۔ یہ تجربہ انشا نے مثنوی میں بھی کیا اور ایک ایسی مثنوی لکھی جس میں عربی و فارسی کی چھوٹ نہیں ہے اور نثر

میں رانی کیتکی کی کہانی لکھ کر اس رجحان کو پیش کیا۔ یہ بھی ایک نیا طرزِ ادا اور نیا رنگِ سخن ہے جو انشا سے مخصوص ہے۔ انشا نے اس رنگ کو غزل میں ابھارنے کے لیے دو کام کیے۔ ایک یہ کہ خالص ہندوستانی روزمرہ، محاورہ اور الفاظ اور ان سے پیدا ہونے والے لہجے کو غزل میں سمویا اور اس طرح برتا کہ وہ نامانوس واجنبی معلوم نہ ہوں۔ اس سطح پر انھوں نے عربی و فارسی الفاظ کے استعمال سے گریز کیا۔ دوسرا کام یہ کیا کہ ہندوی اسطور وروایت کو اسی بے تکلفی سے برتا جس طرح عربی و فارسی اسطور و کنایات اور علامات و تلمیحات کو برتا جاتا تھا۔ اس سے اردو غزل کے رنگ و مزاج میں ہندوستانیت پیدا ہوئی جو اس دور میں ایک نیا رنگ تھا۔ یہاں ہندوستانی عنصر عربی و فارسی روایت کے مزاج میں حل ہو جاتا ہے۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

مرے دل میں سانپ سا پھر گیا، مرے جی سے چین بچھڑ گیا
مری بھاویں باغ اُجڑ گیا، مری جاں نثار نے غش کیا

سحر ایک ماش پھینکا مجھے جو دکھا کے ان نے — تو اشارہ میں نے تاڑا کہ ہے لفظ شام الٹا

ہے بندھا بٹھ کے تار کا جھولا — کیوں نہ لے جھونٹے یار کا جھولا

مرے ہے جو باز: میں اک نیل سا — سو تیرے ہی پانوں کا توڑا لگا

کیڑے کے پر انگیا میں لگا رادھکا بولی — ہے کشن یہ کاٹن کو مورے انگ میں کیڑا

جہاں کے تھے راجہ بھرتری جی کنواں بنانے کو واں کسی نے
زمین کھودی تو ایک جوگی دھرے ہوئے سر پہ ناند نکلا

نہ کیوں کر بن کے بن ٹیسو کے پھولوں کے نظر آویں — جو جنگل جی سے جوگی آپ پہنے بھاگ کا جوڑا

مہاراجا جہاں چگتے تھے موتی ہنس کے جوڑے — وہاں کا اب شری ٹھاکر بنا ہے کاگ کا جوڑا

نہیں کچھ بھید سے خالی یہ تلسی داس جی صاحب — لگایا ہے جو اک بھونرے سے تم نے آکھ کا جوڑا

لپٹ کر کشن جی سے رادھکا یو نہیں لگی کہنے — ملا ہے چاند سے اے لو، اندھیرے پاکھ کا جوڑا

بناتے ہیں ہم تم کو کیا شیخ جیو — ذرا آنے دیجے تو ہولی کی رُت

یہ جو مہنت بیٹھے ہیں رادھا کے کنڈ پر — اوتار بن کے گرتے ہیں پریوں کے جھنڈ پر

شیو کے گلے سے پاربتی جی لپٹ گئیں — کیا ہی بہار آج ہے برمھا کے رنڈ پر

بھٹ کٹیا کے ارے کانٹے پڑیں مٹھی خاک — رائی اور نون ترے دیدوں میں تھوڑے پتھر

ادھر تو گنگا ادھر جمنا، بیچ تربنی — عجب طرح کا ہے تیرتھ پراگ پانی پر

لونا چماری کی قسم کلوا بیر کی — کالی بلا کی غولِ بیابان کی قسم

کھلا کے مال پوے، ترتراتے موہن بھوگ — گرو جی چیلوں کو اپنے بھنڈ کرتے ہیں

پڑھے یہ راہ میں سکلا مہر دھرم پستک — کہ ہندو دھرم ہر اک واں جھکائے گردن جائے

ہیں وہ جوگی میہ، گر، ابدھوت، جن کے سامنے — بانکا دیو جنوں، وحشت پری ہے بانکی

ہوویں پرلوک ادے بھان تو لالہ گھنشام — ان کے چکنے کے لیے مول اگر لیتا ہے

ان اشعار میں ہندوی کلچر عربی و فارسی کلچر وروایت سے مل رہا ہے۔ لہجے کے آہنگ بھی ایک دوسرے سے

مل رہے ہیں لیکن ایک اکائی نہیں بنتے۔ یہ وہ رنگ ہے جو انشا نے اس دور کی غزل میں شامل کیا۔ یہ رنگ ہندی اسطور کے تعلق سے گہرا ہو جاتا ہے اور اس کی جو شکل بنتی ہے وہ نامانوس اس لیے ہے کہ ان سے اہل اردو مانوس نہیں ہیں۔ اب تک برعظیم کی لسانی و تہذیبی تاریخ میں یہ عمل اسی طرح ہوتا رہا ہے کہ جب بھی ایک کلچر کا رنگ دوسرے کلچر پر حاوی آ جاتا ہے تو اس کی شکل دوسرے کلچر کے لوگوں کے لیے اجنبی ہو جاتی ہے۔ جب عربی و فارسی کے الفاظ، رمزیات، کنایات و تلمیحات حاوی آ جاتی ہیں تو غیر اردو والوں کے لیے اجنبی ہو جاتا ہے اور جب سنسکرت کے الفاظ، اسطور، تلمیحات حاوی آ جاتی ہیں تو وہ رنگ اہلِ اردو کے لیے نامانوس ہو جاتا ہے۔ ان دونوں کے امتزاج سے تیسرے کلچر کی راہ ہموار ہو سکتی ہے اور یہ صورت حقیقی تخلیقی سطح پر میر کی شاعری میں ابھری ہے۔ انشا کے ہاں یہ امتزاج پوری طرح ایک اکائی نہیں بنتا لیکن ایک صحت مند رجحان کے طور پر اردو شاعری کے لیے ایک نئے امکان کو ضرور ابھارتا ہے۔

(۵) پانچواں کام اردو غزل میں انشا نے یہ کیا کہ اس میں ظرافت، تمسخر، دل لگی، ٹھٹھول، شوخی، چھیڑ چھاڑ کے مضامین اور لہجہ شامل کر کے اسے شگفتہ بنا دیا۔ یہ انشا کے مخصوص مزاج سے پیدا ہونے والا مخصوص رنگ ہے۔ غزل میں اس سے پہلے اس طور پر یہ رنگ شامل نہیں ہوا تھا۔ انشا کے کلام کا یہ بنیادی مزاج اور بنیادی رنگ ہے: ع اب اپنی تو بولی میں کچھ اشعار کہہ انشا، ہو جس میں ظرافت (ص ۵۹) انشا ہنسی کے واسطے کہہ اور اک غزل (ص ۱۸۴)۔ اب چھیڑ چھاڑ کی غزل انشا اک اور لکھ (۱۸۷) یہ رنگ ان کے سارے کلام میں ہر جگہ رنگ بھرتا ہے اور یہ انشا کی ممتاز و منفرد خصوصیت ہے۔ ان کا شعر پڑھ کر آپ اُسے پسند کریں یا نہ کریں لیکن مزاج کی شوخی، تمسخر اور ظرافت کا رنگ پھر بھی آپ کو اچھا لگے گا۔ یہ کام وہ مزاج کی شوخی سے بھی کرتے ہیں اور ردیف اور قافیوں کی جڑاوٹ سے بھی جن سے ایک خاص طرح کی شگفتگی، ظرافت اور شوخی پیدا ہوتی ہے۔ یہاں ہم نے اس رنگ کی مثالیں الگ سے یوں نہیں دی ہیں کہ ان کا کم و بیش سارا کلام اس کی مثال ہے۔

انشا کی غزل اردو غزل کی روایت میں ایک نیا تجربہ ہے جس میں اپنی قادرالکلامی اور فنی مہارت کے ساتھ، انشا نے عشق اور جذبہ و احساس کو الگ کر کے، اپنی ظرافت و خوش طبعی سے ایک نیا رنگ دے کر نئی نسل کے شعرا کے سامنے ایک نئے امکان کا در کھول دیا ہے۔ اس غزل میں نہ غم جاناں ہے اور نہ غم دوراں، معاملہ بندی میں گاہ گاہ جو عشق سا نظر آتا ہے وہ بھی عشق نہیں عشق بازی ہے۔

نئی نسل کے شعرا نے انشا، جرأت، مصحفی اور رنگین سے کئی باتیں سیکھیں۔

(۱) سنگلاخ اور نئی، مشکل زمینوں میں شعر کہنا اور غزل در غزل لکھنا۔ انشا نے اٹھارہ غزلہ تک کہا ہے۔

(۲) جذبہ و احساس سے ہٹ کر نئے نئے مضامین پیدا کرنا۔

(۳) رعایتِ لفظی اور معاملہ بندی کو جزوِ شاعری بنانا۔

(۴) فنی نکات اور عروضی کمال کا اظہار کرنا۔ زبان و بیان پر غیر معمولی زور اور توجہ دینا۔ اب زبان ''ذریعہ'' کے بجائے ''مقصد'' بن گئی اور خود ''شاعری'' مقصد نہیں رہی۔

(۵) انشا نے جو ''ہندوستانیت'' پر زور دیا تھا وہ نئی نسل کے شعرا میں تو مقبول نہیں ہوا لیکن ''اردو پن'' کا رجحان ضرور نمایاں ہوا۔ انشا اس رجحان کے پیش رو ہیں۔

انشا نے غزل کے بعد جن اصنافِ سخن پر زیادہ توجہ دی وہ قصیدہ اور مثنوی ہیں۔ اردو میں انشا کے معلوم

قصیدوں کی تعداد دس ہے۔ ایک قصیدہ 'حمد' میں ہے، تین قصیدے ''منقبت'' میں ہیں جن میں ایک غیر منقوط قصیدہ بھی شامل ہے۔ ایک ایک قصیدہ بادشاہ عالی گہر (شاہ عالم ثانی)، شاہزادہ سلیمان شکوہ، بادشاہ انگلستان جارج سوم اور دولھن جان کی مدح میں ہے۔ دو قصیدے یمین الدولہ نواب سعادت علی خان کی مدح میں ہیں۔ فارسی دیوان میں ایک ایک قصیدہ حضرت امیرؓ اور امام علی موسیٰ رضا کی منقبت میں ہے۔ دو نواب الماس علی خاں کی مدح میں، تین شاہزادہ سلیمان شکوہ کی مدح میں اور ایک نواب سعادت علی خاں کی مدح میں ہے۔ اس طرح فارسی قصیدوں کی تعداد آٹھ اور اردو و فارسی قصائد کی مجموعی تعداد (۱۸) ہو جاتی ہے۔

حمد، نعت اور منقبت کو چھوڑ کر قصیدے اور دربار کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ جب تک دربار قائم رہے قصیدہ ایک پُر وقار اور اہم صنفِ سخن کی حیثیت میں زندہ و مقبول رہا اور جب دربار ختم ہو گئے تو قصیدہ بھی وقت کی گرد میں دب گیا لیکن اس کا مزاج و آہنگ اردو شاعری کی دوسری اصناف خصوصاً مرثیہ اور مسدس نظموں میں شامل ہو گیا۔ اقبال کی شاعری میں یہ آہنگ پرقوت و پرشکوہ مردانہ لہجے کو جنم دیتا ہے ن۔م۔ راشد آزاد نظم کے جدید شاعر ہیں لیکن ان کی آخری دور کی نظموں پر بھی قصیدے کے آہنگ و لہجہ کا اثر نمایاں ہے۔

روایتِ قصیدہ کے مطابق انشا نے بھی سنگلاخ زمینیں استعمال کی ہیں اور ان زمینوں میں مربوط شعر نکالے ہیں۔ پتھر زمینوں کو پانی کر کے معنی رنگیں سے قصیدے کو سجانا شاعری کا کمال تھا۔ انوری، خاقانی، عرفی، کے قصائد دیکھیے۔ نصرتی اور سودا کے قصائد دیکھیے عام طور پر بہترین قصیدے مشکل زمینوں میں ملیں گے مثلاً انشا نے منقبت میں جو قصیدہ لکھا ہے اس کا مطلع یہ ہے:

گرچہ افلاک کے سب پھونک دے اطباق آتش　　منھ تو دیکھو کہ کرے آ مجھے احراق آتش

اس میں اطباق، احراق، اوراق، چقماق، شلاق وغیرہ قافیے ہیں اور ''آتش'' ردیف ہے۔ اس میں معنیٔ رنگین کے ساتھ مربوط شعر نکالنا مشکل کام تھا۔ انشا نے یہ کام استادانہ چابک دستی سے انجام دیا اور جب ۵۲ اشعار کا یہ اردو قصیدہ ختم ہوا تو لکھا:

فارسی میں وہ دھواں دھار قصیدہ سنو اور　　ساتوں دوزخ کو جلا، جو کرے بیباق آتش

اور اس کے بعد ۴۲ شعر کا ایک قصیدہ اسی زمین میں فارسی میں لکھا۔ اپنی قادر الکلامی کے اظہار کے لیے انشا نے ۴۶ شعر پر مشتمل ایک اردو قصیدہ غیر منقوط لکھا۔ اس میں بھی اشعار مربوط ہیں۔ ایک اور قصیدے میں نہاں، عیاں، فغاں، زباں وغیرہ قافیے ہیں اور ردیف ''آتش و باد و آب و خاک'' ہے۔ اتنی مشکل زمین میں بھی ربط وشکوہِ الفاظ موجود ہے اور مضمون آفرینی بھی اپنا جلوہ دکھا رہی ہے۔ شاہزادہ سلیمان شکوہ کی مدح میں جو قصیدہ ملتا ہے وہ ''غیر مردف'' ہے اور اس میں کروٹ، اچٹ، گرداہٹ، نپٹ، جھٹ، غٹ وغیرہ قافیے ہیں۔ اس زمین میں انشا نے (۱۰۷) شعر کا قصیدہ لکھا ہے۔ حرف ''ٹ'' کی وجہ سے ایک بھی قافیہ فارسی و عربی زبان کا نہیں آیا ہے اور اردو زبان کے اپنے الفاظ سے قصیدے میں اپنے فن کا کمال دکھایا ہے۔ نواب سعادت علی خاں کے جشن جلوس کے موقع پر جو قصیدہ لکھا وہ بھی غیر مردف ہے اور اس میں آدم، اعظم، امم، ضیغم، بلعم وغیرہ قافیے ہیں۔ اس میں تین مطلع ہیں اور زورِ کلام کے ساتھ معنی کی رنگینی بھی موجود ہے۔ بادشاہِ انگلستان جارج سوم کی مدح میں جو قصیدہ انشا نے لکھا ہے اس میں تین مطلع اور ۱۷۰ اشعار ہیں اور یہاں بھی وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو ایک بلند پایہ قصیدے میں ہونی چاہئیں۔ لیکن انشا اپنی

ساری شاعرانہ قوت، پرگوئی اور علم وفضل کے باوجود اپنے قصیدے کو ایک متوازن اکائی بنانے میں نصرتی اور سودا کی طرح کامیاب نہ ہو سکے۔ اس عمل میں ان کے کھلنڈرے پن کا دخل ہے۔ وہ بہت دیر سنجیدہ نہیں رہ سکتے اور قصیدہ، قصیدہ گو سے سنجیدگی کا مطالبہ کرتا ہے۔ بادشاہِ عالی گوہر کی مدح میں جو قصیدہ انشا نے لکھا ہے اس میں کیفیتِ نشاط موجود ہے، مدح بھی پُر زور ہے، شاعرانہ حسنِ معنی اور حسنِ بیان بھی موجود ہے لیکن مختلف اجزائے ترکیبی کے درمیان وہ توازن نہیں ہے جو قصیدے کو ایک اکائی بنا دیتا ہے۔ جشنِ سالگرہ کے موقع پر شاہزادہ سلیمان شکوہ کی مدح میں جو قصیدہ انشا نے لکھا اس میں حسنِ مطلع موجود ہے اور دوسرے شعر سے پوری طرح پیوست ہے:

صبح دم میں نے جو لی بسترِ گل پر کروٹ — جنبشِ بادِ بہاری سے گئی نیند اچٹ
دیکھتا کیا ہوں سرہانے ہے کھڑی ایک پری — جس کے جوبن سے ٹپکتی ہے پڑی گدراہٹ

اور اس کے بعد اس کے حسن و جمال کو بیان کرتے ہوئے تفصیل سے سراپا لکھا ہے۔ اس سے کیف ونشاط کی فضا پیدا ہو جاتی ہے اور اس کے بعد "گریز" کے یہ شعر آتے ہیں:

الغرض تھی جو اس اوصاف سے موصوف اس نے — اپنے مکھڑے سے دوپٹے کی مسلسل کو الٹ
مجھ سے سمکھ ہو کہا: دولتِ بیدار ہوں میں — خوابِ غفلت سے بس اب چونک، گلے مرے لپٹ
مجلس آراستہ ہے سالگرہ کی اس کی — جس کی ہر لحظہ دعا اپنے میں ہے سب کو رٹ
یعنی وہ شاہ سلیماں کہ شکوہ اس کی سے — نیرِ حشمت و اقبال کو ہے چکاہٹ

"گریز" سے معلوم ہوا کہ وہ پری جس کا سراپا تفصیل سے بیان کیا گیا ہے دراصل دولتِ بیدار ہے۔ یہاں تک دلچسپی سنجیدگی کے ساتھ برقرار رہتی ہے لیکن اس کے اجزائے ترکیبی اور ہیئت میں وہ توازن نہیں ہے جو ہر بڑے قصیدے کی جان ہوتا ہے۔ اس قصیدے کو دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ تشبیب کا سراپا زیادہ طویل ہو گیا ہے اور اس میں بھی انشا کھل کھیلتے ہیں۔ مدح اور دعا کا حصہ بھی تشبیب سے کم ہے۔ کہیں ایسی زبان شعر میں لے آتے ہیں جو قصیدے کے مزاج سنجیدگی کو مجروح کرتی ہے مثلاً

شورِ محشر کو یہ کہہ بیٹھے خرام اس کا صاف — دال فے عین، ابے دور، پرے ہو، چل ہٹ

لیکن اس کے باوجود قافیوں کی وجہ سے اس قصیدے میں "اردو پن" گہرا اور نمایاں ہے۔ یہی "اردو پن" انشا کی انفرادیت ہے۔

نواب سعادت علی خاں کے جشنِ جلوس کے موقع پر جو قصیدہ پیش کیا اس میں "گریز" کمزور ہے۔ یہاں مطلعِ ثانی میں مدح اور گریز گڈمڈ ہو گئے ہیں۔ اس قصیدے میں بھی مختلف حصے عدم توازن کا شکار ہیں۔ گریز کے یہ دو شعر، جن کی نہ صرف زبان تمسخر آمیز ہے بلکہ معنی بھی مبتذل ہیں، قصیدے کے مزاج اور اس کے توازن کو مجروح کرتے ہیں:

غم معشوق سے کہتے ہیں گروہِ عشاق — عوض اس کے کہ دیا کوئی گھڑی دل کو الم
آپ کے منے کو ہم نوچ جبیں سے لیں گے — ہم چچا کرکے تمھیں چھوڑیں گے، یا حضرتِ غم

اسی طرح دعا بھی پر اثر نہیں ہے اور روا روی اور قلم کے تھکنے کا احساس دلاتی ہے۔ یہ قصیدہ ادھورے پن کا تاثر دیتے ہوئے اچانک ختم ہو جاتا ہے۔ اس کا خاتمہ اسی لیے کمزور ہے۔ اس قصیدے میں انشا نے عرضِ مدعا بھی کیا ہے اور وہ

اتنی بے ادبی کے ساتھ کہ رقم اور چیزیں بھی خود ہی مقرر کردی ہیں:

نوبت آفاق میں تیری ہی سدا بجتی رہے — بوق و الغوزہ و طبل و دہل و زیر و بم
سید انشا کی یہی عرض ہے اب خدمت میں — قہر ہے عالمِ افلاس کا اوس پر یہ ستم
حکم ہو مجھ کو عنایت ہوں ابھی لاکھ روپے — تیری ہمت سے یہ کیا دور ہے اے ابرِ کرم
باپ کی میرے جو جاگیر تھی سو مجھ کو ملے — پونچھ کر دفترِ دیوان سے بے لاؤ نعم
پالکی ایک تفضل ہو مجھے جھالر دار — تا سوار اس پہ پھروں میں بھی ہو شاد و خورم
ایک ہاتھی بھی ملے چاندی کے ہودے سمیت — تیری دولت سے ہو اس بندے کو بھی جاہ و حشم
پیر مرشد ابھی ارشاد ہو تا میری بھی — پھر نئے سر سے غلامیں بنا ہو محکم [۹۷]

اسی قصیدے میں، ہیئتِ قصیدہ کے مختلف حصے عدم توازن کا شکار ہو گئے ہیں۔ انشا کی جدت پسند، ظرافت رنگ طبیعت قصیدے کی سنجیدگی کو مجروح کر دیتی ہے۔ اس قصیدے میں اپنے علم و فضل اور مختلف زبانوں سے واقفیت کا اظہار انشا نے اس طرح کیا کہ بائیس (۲۲) اشعار میں تیرہ (۱۳) مختلف زبانوں میں شعر اور مصرع لکھے جن میں فارسی، ترکی، عربی، خراسانی، نیشاپوری، ہندی، راجھستانی، پشتو، انگریزی، مراٹھی، کشمیری، بنگالی، برج بھاشا شامل ہیں۔ اس جدت پسندی سے انشا کی قادر الکلامی کا اظہار تو ہوتا ہے لیکن ہیئتِ قصیدہ کا توازن بگڑ جاتا ہے۔ دراصل اپنی ذات انشا کے لیے اتنی اہم تھی کہ وہ ہر جگہ ظاہر ہو جاتی ہے۔ وہ قصیدوں میں بھی اپنی ذات و شخصیت کا اسی طرح اظہار کرتے ہیں جس طرح غزل میں کرتے ہیں حالانکہ قصیدہ اور غزل دونوں ایسی اصنافِ سخن ہیں جو ذات کے براہ راست اظہار کے بجائے اسے چھپا کر ظاہر کرنے کا تقاضا کرتی ہیں۔ ہر وقت اپنی ذات کے اظہار سے پیدا ہونے والا عدم توازن انشا کی قوت کو ڈگر سے ہٹا دیتا ہے۔

''قصیدہ در مدح بادشاہِ انگلستان جارج سوم'' انشا کا طویل قصیدہ ہے جو لکھنؤ میں جارج سوم کے جشن سالگرہ کے موقع پر پیش کیا گیا تھا۔ اس قصیدے میں ان کے دو ممدوح ہیں۔ ایک نواب سعادت علی خاں اور دوسرے جارج سوم۔ قصیدے کی تشبیب بہاریہ ہے جس کو پڑھ کر نشاط و کیف اور مسرت و شادمانی کی فضا پیدا ہوتی ہے۔ تشبیب میں جہاں چمن و نہالانِ چمن کی نزاکت، بانکپن اور جلوہ سامانی کا نقشہ کھینچا ہے وہاں موقع کی مناسبت سے اشعار میں کئی انگریزی الفاظ --- پورڈ، کوچ، گیلاس، پلٹن، ارگن..... بھی استعمال کیے ہیں۔ اس کی بہاریہ تشبیب خوبصورت ہے اور موقع و محل کے مطابق جشن کی رونق، چہل پہل، چلت پھرت اور حسن و جمال کے بیان سے ایسی فضا پیدا ہو جاتی ہے جو عالمِ نشاط کو ابھارتی ہے۔ ناچ رنگ کا سماں ہے اور رقاصہ، کے سراپا کے بیان سے اس میں حسن و سرور کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ طویل ''تشبیب'' کے بعد ''گریز'' آتا جس میں یہ خبر دی جاتی ہے کہ آج جون کی چار تاریخ ہے اور جارج ثالث، جم مرتبہ، شاہِ لندن کی سالگرہ کا دن ہے اسی لیے اس میں عیش و عشرت کی بو باس رچی ہوئی ہے:

یہ خبر سن کے ہوا شاد وہ فخرِ آفاق — جس کے مقدم کے سبب ہے یہ جہاں رشکِ چمن

اس کے بعد نواب سعادت علی خاں کی مدح آتی ہے۔ اس میں جہاں جود و کرم، طاقت، گھوڑے کی تعریف ہوتی ہے وہاں یہ بھی بتایا جاتا ہے کہ اس خوشی کا سبب یہ بھی ہے کہ انگریز اور نواب دونوں ایک دوسرے کے گہرے راز دار ہیں۔ اس کے بعد مطلع ثانی آتا ہے جس میں جارج سوم کی مدح کی جاتی ہے۔ یہ مدح بھی اپنی نوعیت کی منفرد مدح ہے۔ اس

میں جہاں تاج وتخت، فوج و بخشش کی تعریف کی جاتی ہے وہاں علم وتحقیق، سائنس اور ترقی کی بھی مدح کی جاتی ہے ''الکٹرسٹی'' (Electricity) کی دریافت کو بھی موضوعِ سخن بنایا جاتا ہے اور ایسے اشارے کیے جاتے ہیں جن سے نوابانِ اودھ کی انگریزوں سے وفاداری کا گہرا اظہار ہو:

ٹیپو سلطان کا قصہ وہ سنا ہووے گا ۔۔۔ کرکے کیا کام پھرا وھاں جو گیا تھا رجمن
لارڈ حکام نے ایسے ہی کیے اک دو وار ۔۔۔ دفعتہً کانپ گیا جس کے سبب سب دکھن
قوم انگریز یہ ہیں ایسے کہ جن سے کانپے ۔۔۔ آوے گر فوج عفاریت سمیت آہرمن
دبدبہ ان کو خدانے وہ دیا جن کے حضور ۔۔۔ چیز کیا ہے وہ بھیکن، وہ کہاں کا راون
کیوں نہ اس قوم سے ظاہر ہو شجاعت ایسی ۔۔۔ ان کے ہے سر پہ وہی مہر لقا سایہ فگن

اس کے بعد مطلع ثالث آتا ہے جس میں جارج سوم کی مدح، عدل گستری وسخاوت کا بیان کرکے یہ شعر لاتے ہیں جس سے اپنے علم وفضل اور زباں دانی کے اظہار کی صورت پیدا ہو جاتی ہے:

بزم شاہانہ کو اب قصہ یہی ہے میرا ۔۔۔ عربی بول کے دکھلاؤں ٹک اک سیر یمن

اور اس کے بعد ترکی وفارسی بولنے کا جواز پیدا کرکے پچیس اشعار عربی، ترکی، اور فارسی کے لاکر اپنی ذات کو ابھارتے اور سامنے لاتے ہیں۔ اس قصیدے کی دعا بھی دلچسپ ہے۔ اس میں انشا نے تماشا یہ پیدا کیا کہ یہ شعر کہہ کر دعا کو کورس (Chorus) میں تبدیل کر دیا:

اب دعا مانگے ہے انشا کہو انشاللہ ۔۔۔ مل کے آمین کرو آمین سب، اے اہل سخن

اس کے بعد تیرہ شعر آتے ہیں۔ اس شعر سے انشا نے مجبور کر دیا کہ سب اہلِ دربار واہلِ سخن آمین کہیں۔ ساتھ ہی اس کورس سے انشا کے قصیدے نے جشن میں وہ کیفیت پیدا کر دی کہ سب دوسرے اہلِ سخن کے قصیدے اور قطعات جھاگ بن کر رہ گئے۔ موقع شناس انشا یہ کام ایسے موقع پر اکثر کرتے تھے۔ ایک جگہ اپنے روزنامچے میں لکھا ہے کہ ''میں نے اس قطعہ کو جسے تہنیت کے طور پر کہا تھا اور مُذہب کر لیا تھا اپنی جیب سے نکال کر حضور کے ہاتھ میں دے دیا۔ ارشاد ہوا: ''تم پڑھو''۔ سات ابیات تھیں۔ میں نے وہ قطعۂ تہنیت پڑھا اور سب حاضرین سے کہا کہ آمین کہیں۔ سارے سامعین نے آمین اور انشااللہ کہا'' [۹۸] یہ قصیدہ انشا کا بہترین قصیدہ ہے۔ فنی اعتبار سے بھی اس میں بڑی حد تک توازن قائم رہتا ہے۔ جہاں توازن مجروح ہوتا ہے وہ وہی مقام ہے جہاں انشا اپنی شخصیت، اپنی ذات کو قصیدے میں براہ راست ظاہر کرتے ہیں۔ عربی وفارسی وترکی اشعار اسی لیے اس قصیدے میں بے موقع و بے محل معلوم ہوتے ہیں کہ یہ اشعار اس قصیدے کے ارتقاء میں کوئی کردار ادا نہیں کرتے بلکہ وحدتِ اثر کو مجروح کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف موقع ومحل کی مناسبت سے انگریزی زبان کے الفاظ استعمال کرکے اس قصیدے کے مزاج میں ایک نیا رنگ بھر دیا ہے، جو اچھا لگتا ہے۔ سعادت علی خاں نہ صرف انگریزوں کے ہاتھ میں کٹھ پتلی تھے بلکہ خود بھی انگریزی رہن سہن، کھانے اور کلچر کے دلدادہ تھے اور انگریزی زبان بھی سیکھ رہے تھے۔ انشا کو پورا اندازہ تھا کہ انگریزی الفاظ کے استعمال سے وہ یقیناً خوش ہوں گے۔ اس قصیدے سے محسوس ہوتا ہے کہ اب مغل کلچر اور اس کے ساتھ عربی، فارسی، ترکی زبانیں ٹکسال باہر ہو رہی ہیں۔ اسی لیے اس قصیدے میں ان تینوں زبانوں کے اشعار موقع ومحل کے لحاظ سے بے ضرورت سے نظر آتے ہیں۔ اگر قصیدے سے انھیں خارج کر دیا جائے تو ان کی کمی محسوس نہیں ہوگی۔ اس قصیدے میں

انشا کے دو ممدوح ہیں۔ انشا نے ان دونوں (نواب سعادت علی خاں اور جارج سوم) کی اس طور سے مدح کی ہے اور قصیدہ کو اس طرح اٹھایا ہے کہ دونوں کی مدح میں توازن قائم رہتا ہے۔

انشا کا حمدیہ قصیدہ تخیل کی پرواز، علم و فضل کے اظہار، زورِ بیان، اور جوشِ مدح کی وجہ سے یقیناً قابلِ ذکر ہے۔ شہزادہ سلیمان شکوہ کی مدح میں جو قصیدہ انشا نے لکھا وہ بھی اپنے زورِ بیان، چلبلے پن، رنگینی اور اردو قافیوں کے ٹھاٹ سے سجا بنا نظر آتا ہے۔ اس میں سراپا بھی پوری جزئیات کے ساتھ موجود ہے لیکن ان سب خوبیوں کے باوجود یہ سب قصیدے اس توازن سے محروم ہیں جو جارج سوم کے جشن سالگرہ کے موقع پر لکھے گئے قصیدہ میں ملتا ہے۔

انشا بحیثیت قصیدہ گو نصرتی، سودا اور ذوق تک تو نہیں پہنچتے، حالانکہ ان کا درباری مزاج ان کا علم و فضل اور قادر الکلامی قصیدے کے مزاج سے پوری مناسبت رکھتے تھے، لیکن ان کے مزاج کی چلبلاہٹ، چونچلا پن اور خود پرستی اس توازن کو مجروح کر دیتی ہے جو مثالی قصیدے کے لیے ضروری ہے۔ ان کے قصائد کے مختلف حصوں کو الگ الگ دیکھیے تو وہ فن قصیدہ کے معیار پر پورے اترتے ہیں لیکن جب سب کو ملا کر ان کے قصیدے کو بحیثیت مجموعی دیکھا جاتا ہے تو وہ ایک سالم اکائی نہیں بنتا۔ اسی لیے شیفتہ نے کہا تھا کہ ''ہیچ صنف را بطریقہ راستہ شعر انگفتہ'' [۹۹] لیکن انشا کی جدت پسند طبیعت ان کے قصیدے کو دلچسپ ضرور بنائے رکھتی ہے۔ غزل کی طرح ان کے قصیدوں میں بھی ہندوستانیت موجود ہے۔ انشا کو زبان دانی کے ساتھ فنِ شاعری پر بھی پوری قدرت حاصل ہے۔ غیر منقوطہ قصیدے میں کم و بیش انھوں نے سارے صنائع استعمال کیے ہیں لیکن یہ قصیدہ جہاں ان کے علم و فن اور قدرتِ کلام کا رعب ڈالتا ہے، وہاں شاعری کے اعتبار سے بے اثر ہے۔ انشا اسی لیے ایک ممتاز قصیدہ گو تو ہیں لیکن عظیم قصیدہ گو نہیں ہیں۔ یہی صورت ان کی غزل میں سامنے آتی ہے اور یہی صورت ان کی مثنویات میں نظر آتی ہے۔

انشا نے اردو میں کل گیارہ مثنویاں لکھیں، جو یہ ہیں:

(۱) در ہجو زنبور (در زبان اہلِ برج اسی کا حصہ ہے۔ الگ مثنوی نہیں ہے)

(۲) در ہجو کھٹمل (۳) در ہجوِ پشہ (۴) در ہجوِ مگس (۵) مثنوی فیل (۶) مرغ نامہ (۷) شکایتِ زمانۂ نافرجام

(۸) مثنوی سحرِ حلال (۹) مثنوی در لہجۂ اردو (۱۰) ہجوِ گیان چند (۱۱) حکایت

جرأت نے خارش، چیچک، نزلہ و زکام، شدتِ گرما وغیرہ کی ہجو میں مثنویاں لکھی تھیں، انشا نے زنبور، کھٹمل، پشہ، اور مگس وغیرہ کی ہجو میں اور فیل و مرغ کے بارے میں مثنویاں لکھیں۔

''در ہجو زنبور'' میں انشا نے بھڑوں کو موضوعِ سخن بنایا ہے جن سے سارا شہر زرد پوش ہو گیا تھا اور ان کی کثرت کو طرح طرح کی دلچسپ تشبیہات سے بیان کیا ہے۔ صرف پہلے مصرع ع ''ان بھڑوں نے کیا یہ اب کے قہر'' سے معلوم ہوتا ہے کہ بھڑیں شہر کے لیے آفتِ جاں بن گئی تھیں لیکن اس کے بعد انشا اس کثرت کو ایسے لطف سے بیان کرتے ہیں کہ یہ ہجو نہیں رہتی بلکہ اس صورتِ حال کا دلچسپ شاعرانہ ظریفانہ اظہار بن جاتی ہے۔ کبھی وہ کہتے ہیں کہ ایسا معلوم ہوتا کہ ع سارے چنپا کے پھول پھیل گئے؛ یا یہ گل اشرفی کی کلیاں ہیں، کھرنیاں سی بکھر رہی ہیں سب، زرد چنبیلی کے پڑے ہیں ہار۔ کہیں کہتے ہیں کہ یوں معلوم ہوتا ہے جیسے ہر طرف املتاس کے پھول جھڑ رہے ہیں یا زرد مرچوں کے بار سوکھ رہے ہیں یا خوشۂ انگور زرد ہو گئے ہیں۔ اسی مثنوی کے دوسرے حصے میں اہلِ برج کی زبان میں چند شعر کہے ہیں جن میں بتایا ہے کہ بھڑوں نے ایک جھونپڑے کو گھیر لیا اور پھر ان کی کثرت کو اسی انداز سے بیان کیا ہے

سے دامن کو وجہ کیا ہے۔ ہر طرف ... بچھائی گئی ہے۔
جس طرح پہلے حصے میں کیا تھا۔ یہی وہ لکھتے ہیں کہ گل جعفری ... بادل کی گھٹا ... ہے۔ اس
سب نے مانجھے کے کپڑے ... پہن لیے ہیں۔ سب پانک ... کے بن گئے ہیں۔ ... کی ... ساری ... لکھی ہے۔
مثنوی کا انداز بیانیہ ہے اور اس بیان میں کوئی ... ایسا نہیں ہے جس سے ... الا ... کی ... کا ... تشبیہات
یہی صورت مثنوی "در ہجو ... " میں سامنے آتی ہے۔ اس میں ... مثنوی ... کی ...
سے ان کی کثرت کو بیان کیا ہے۔ جب انشا کہتے ہیں کہ ... کی کثرت سے تمام ... مرجھا ... گئے ہیں۔
تمام تدروا لال مرغی بن گئے ہیں۔ لالہ ... نرگس بیمار ہو گئے ہیں۔ سب ... بن گئے ہیں ... سے ... خواب
ہو گئے ہیں۔ شبنم لہو کے آنسو رو گئی ہے۔ ہر جگہ سرخ گلاب کی بوٹی بن گئی ہے۔ تو اس بیان سے ... سے ... ہو
بیزاری پیدا نہیں ہوتی۔ ہجو کے اعتبار سے ہجو ... کی طرح یہ مثنوی بھی ناکام ہے۔
"ہجو ... " میں بھی یہی بیانیہ انداز ہے۔ اس میں بھی کوئی اخلاقی یا سماجی ... نہیں ہے۔ اس ... میں
کی کثرت کو شاعرانہ انداز میں بیان کرتے چلے جاتے ہیں۔ مثنوی "در ہجو ... " کا بھی انداز بیانیہ ہے اور ... یہی
ہے جو پہلی دو مثنویوں میں ملتا ہے۔

مثنوی فیل جس کا دوسرا نام فیل نامہ بھی ہے، ایک مختلف مثنوی ہے۔ اس مثنوی کی وجہ تالیف یہ ہے کہ
"جان کارش" نے انگریزی میں ایک قصہ لکھا۔ نواب سعادت علی خاں کے ایک مصاحب کلارک صاحب نے اس کا
فارسی میں ترجمہ کیا۔ نواب نے انشا سے اسے اردو میں منظوم ترجمے کے لیے کہا جیسا کہ انشا نے مثنوی میں خود لکھا ہے:

انگریز جان کارش راقم	قصہ کے ہوئے وہ مترجم
ہیں فارسی میں کلارک صاحب	وہ خاص حضور کے مصاحب
انشا سے یہ ترجمہ بعینہ	موزوں ہوا ہے اسے کہو مہ
حسب الحکم جناب عالی	منظوم ہوئے ہیں یہ آلی

انشا نے یہ بھی لکھا ہے کہ دسمبر ۱۷۹۲ء کا ایک سچا واقعہ ہے۔ اس مثنوی میں بہادر نامی ہاتھی اور چنچل
نامی ہتھنی کی چار بار جفتی کو قدرے تفصیل کے ساتھ بیان کیا ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ سارے جنگل کے مختلف چرند پرند
نے جب اس عمل جفتی کو دیکھا تو ان پر کیا اثر ہوا۔ اس مثنوی میں رعایت لفظی سے لطف بیان پیدا کیا گیا ہے۔ ۲۰۵
اشعار کی یہ مثنوی اپنے موضوع کے اعتبار سے انوکھی ہے۔ بیان جفتی واقعہ لذت انگیز ہے لیکن باقی مثنوی میں وہ
زور بیان نہیں ہے جو انشا کی بنیادی صفت ہے۔

"مرغ نامہ" انشا کی طویل ترین مثنوی ہے جو (۲۲۱) اشعار پر مشتمل ہے (۱۰۰) انشا کے مزاج کے
برخلاف یہ ایک سنجیدہ مثنوی ہے جس میں فن مرغ بازی کے سارے اصول و قواعد بیان کیے گئے ہیں۔ اس میں وہ ساری
اصطلاحات بھی استعمال ہوئی ہیں جو فن مرغ بازی سے تعلق رکھتی ہیں۔ لغت کے اعتبار سے بھی یہ مثنوی اہمیت رکھتی
ہے۔ مرزا قاسم علی خاں اس فن کے استاد تھے انشا نے مرغ بازی کے اصولوں کو ان سے سیکھ کر نظم کیا ہے:

الغرض ان سے جو سنی تقریر	میں نے منظوم اسے کیا تحریر

مرزا قاسم علی خاں سالار جنگ کے بیٹے اور نواب آصف الدولہ کے ماموں زاد بھائی تھے۔ اس مثنوی میں
انشا نے ان کی مدح میں اشعار لکھے ہیں لیکن نواب سعادت علی خاں کے کہنے پر نہ صرف انھیں بھری بزم میں ذلیل کیا

بلکہ ان کے خلاف ایک مخمس ہجو بھی لکھی۔ انشا کی یہ واحد مثنوی ہے جس میں ہیئت مثنوی کو برتا گیا ہے۔ مثنوی کا آغاز حمد سے ہوتا ہے۔ پھر شب بیداری کے فضائل بیان کر کے نعتِ رسولؐ میں تین شعر لکھے ہیں اور اس کے بعد نواب آصف الدولہ کی مدح میں گیارہ شعر کہے ہیں۔ پھر اپنے مرغوں کی صفت میں اشعار لکھ کر قاسم علی خاں کی استادی کا اعتراف کرتے ہوئے ان کی تعریف کی ہے اور پھر ایک ایک کر کے ''مرغ بازی'' کے اصول بیان کیے ہیں۔ خاتمۂ کتاب میں انشا نے لکھا ہے:

نثر سے تو نے سب کیے منظوم　　ہیں قواعد جو کھیل کے ہیں رسوم

اس مثنوی میں زورِ بیان بھی ہے اور سارے اصولوں کو نہایت واضح طور پر موزوں الفاظ میں بیان کیا ہے۔ اس بیان میں کسی قسم کا تمسخر یا ظرافت نہیں ہے بلکہ ساری مثنوی میں سنجیدگی کا احساس ہوتا ہے۔ اس مثنوی میں چونکہ ایک رخ موجود ہے اس لیے یہ مثنوی بے جہت نہیں ہے۔ پڑھنے والے کو معلوم ہے کہ وہ اس مثنوی کو کیوں پڑھ رہا ہے اور لکھنے والے کو معلوم ہے کہ وہ اسے کیوں لکھ رہا ہے۔ اسی لیے یہ مثنوی کسی قصے کی حامل نہ ہوتے ہوئے بھی دلچسپ ہے اور فنِ مرغ بازی کے موضوع پر ایک کارآمد و مفید مثنوی ہے۔

''شکایتِ زمانۂ نافرجام'' میں انشا نے اپنے ایک عشق کو موضوعِ سخن بنایا ہے اور اپنی محبوبہ کے حسن و جمال کو بیان کر کے اس سے ہونے والی تین ملاقاتوں کا ذکر کیا ہے۔ یہ مثنوی عشقیہ ضرور ہے لیکن ''عشق'' جیسا کہ ہم نے کہا، انشا کے مزاج کا حصہ نہیں ہے۔ ان کی روح کیفیتِ عشق سے خالی ہے اسی لیے یہ مثنوی بھی بے کیف ہے۔ ''سراپا'' کا حصہ خصوصاً بیانِ پستان یقیناً پر لطف ہے لیکن بحیثیتِ مجموعی ہیئت کے اعتبار سے یہ مثنوی بے ڈول اور عشقیہ جذبات کے اظہار میں بے اثر ہے۔ اظہار کے اعتبار سے بھی زنبور، پشہ والی مثنویاں زیادہ شاعرانہ بیان کی حامل ہیں۔ انشا مثنوی کو شروع تو ایسا کرتے ہیں جیسے یہ طویل ہوگی لیکن جلد ہی مثنوی پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ ان کا دل اچاٹ ہو گیا ہے۔

مثنوی ''سحر حلال'' [۱۰۱] کو پڑھ کر بھی اسی بے دلی اور دل اچاٹ ہو جانے کا احساس ہوتا ہے۔ اس پر ''مثنوی سحر حلال در زبان ریختہ و ذو بحرین و تجنیس در جوابِ اہلی شیرازی کہ در فارسی گفتہ است'' کے الفاظ درج ہیں۔ پچاس اشعار پر مشتمل یہ مثنوی بیانِ عشق سے شروع ہوتی ہے جو ۳۸ اشعار پر مشتمل ہے۔ اس کے بعد ''ساقی نامہ'' آتا ہے اور مثنوی ختم ہو جاتی ہے۔ اسے پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ انشا ایک طویل عشقیہ مثنوی لکھنا چاہتے تھے لیکن عشق سے عاری اپنے مزاج کے باعث صرف اتنا لکھ پائے تھے کہ دل اچاٹ ہو گیا۔ عشق کے بیان میں بھی وہ زور نہیں ہے جو میر کی مثنویوں میں ملتا ہے۔ اس مثنوی کی بس یہی خصوصیت ہے کہ یہ ذو بحرین ہے اور اس میں صنعتِ تجنیس کو استعمال کیا گیا ہے۔

مثنوی ''در لہجۂ اردو'' [۱۰۲] بھی مطبوعہ کلیات میں شامل نہیں ہے۔ یہ اکیاون اشعار پر مشتمل ہے۔ انشا نے ''رانی کیتکی اور کنور اودے بھان'' کی کہانی میں یہ التزام کیا تھا کہ اس میں ہندوی چھٹ ہو اور کسی دوسری زبان عربی، فارسی، ترکی کا ایک لفظ نہ آئے۔ وہ کہانی نثر میں تھی۔ انشا نے یہی التزام اس مثنوی میں کیا ہے:

کہانی وہ کہیے کہ ہندی کی چھٹ　　نہ رکھے کسی اور بولی کی پٹ
لگا برج کا سر تو دکھن کی ٹانگ　　یہ بولی ہوئی یا اچھبے کا سانگ

ساتھ ہی کئی شعر میں اس کام کو مشکل بتا کر کہانی کا آغاز کیا ہے کہ

ہوا ایک دولھا دلھن کا بیاہ　　تو بڑھنے لگی دن بدن ان کی چاہ

اس کے بعد ۸ شعر اور آتے ہیں اور مثنوی رک جاتی ہے۔ یہ مثنوی چونکہ ادھوری رہ گئی اس لیے دیوانِ انشا یا کلیاتِ انشا میں عام طور پر نقل نہیں ہوئی۔ اس مثنوی میں سوائے اس کے کوئی خاص بات نہیں ہے کہ (۵۱) اشعار میں ایک لفظ بھی عربی فارسی ترکی کا استعمال نہیں ہوا اور اسی لیے نظم میں انشا کا یہ تجربہ نا کام ہو گیا۔ معلوم ہوتا ہے کہ انشا کو یہ کام کرتے ہوئے پتا چلا کہ فارسی، عربی ترکی کے الفاظ چونکہ اردو زبان کا جزو لاینفک بن چکے ہیں اس لیے انھیں نوچ کر نہیں پھینکا جا سکتا۔ یہ سب بول چال کی عام زبان کا وسیلۂ اظہار ہیں۔ انشا کی جدت پسند طبیعت، اپنی ذہانت وذکاوت کے اظہار کے لیے نئے راستے تلاش کرتی رہتی تھی جس کا اظہار انشا کو پڑھتے ہوئے قدم قدم پر ہوتا ہے۔ یہ ادھوری مثنوی بھی اسی مزاج کا کرشمہ ہے۔

''در ہجو گیان چند ساہوکار'' میں انشا نے ایک سود خور مارواڑی کا قصہ لکھا ہے۔ لالہ مارواڑی میں بات کرتے ہیں اور ان کا ملازم کھیراتی اردو میں بات کرتا ہے۔ یہ ساری مثنوی اسی ملی جلی زبان میں لکھی گئی ہے۔

''حکایت'' ویسی ہی ایک فحش مثنوی ہے جیسی میر حسن اور جرأت کے کلیات میں ملتی ہیں۔ اس میں انشا نے ایک ''سنڈی رنڈی'' اور ''کمزور مرد'' کا ایک فحش واقعہ بیان کیا ہے۔

انشا کی یہ ساری مثنویاں معمولی درجے کی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس کام میں ان کا دل نہیں لگتا البتہ ان کی جدت پسند طبیعت کے چھینٹے ادھر ادھر پڑے ضرور نظر آتے ہیں۔ ''عشق'' ان کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا اس لیے عشقیہ مثنویاں بھی بے اثر رہتی ہیں۔ لیکن تاریخی اہمیت کے اعتبار سے ''مرغ نامہ'' سعادت علی خاں رنگین کے ''فرس نامہ'' کی طرح، ایک ایسی مثنوی ہے جس میں ''مرغ بازی'' کے فن اور اصول وقواعد کو بیان کیا ہے جو اس طرح کسی ایک جگہ نظر نہیں آتے۔

صنفِ مثنوی کے برخلاف قطعاتِ تاریخ میں انشا کی جدت پسند طبیعت نئے نئے رنگ بھرتی ہے اور وہ عام طور پر قابلِ توجہ ہیں۔ یہ قطعاتِ تاریخ فارسی میں بھی ہیں اور اردو میں بھی۔ ان کے مطالعے سے تاریخ گوئی پر انشا کی قدرت کا پتا چلتا ہے مثلاً نواب آصف الدولہ کے امام باڑے کی تاریخ تعمیر ۱۲۰۵ھ ہے۔ یہ اعداد قطعہ میں موجود ہیں لیکن ایک شعر میں یہ اشارہ بھی کیا ہے کہ درود سے اس کی تاریخ برآمد ہوتی ہے اور درود کے الفاظ قطعے میں نہیں دیے۔ اسی طرح حضرت علیؓ کے مادۂ تاریخ میں یہ اشارہ کیا ہے:

در فراق صفدر ضرغام دیں　　ہر ولی را تاج از سر اوفتاد

لفظ ولی کے سر کا تاج ''واؤ'' ہے۔ یہ گر گیا تو ''لی'' رہ گیا۔ یہی سالِ شہادت (۴۰ھ) ہے۔ اسی طرح امام حسنؓ کی وفات ع ''تاریخ وفاتش زمیان جنت'' سے نکالی ہے۔ لفظ ''جنت'' کی میان ''ن'' ہے اور یہی سالِ وفات (۵۰ھ) ہے۔ اسی طرح امام حسینؓ کی تاریخ شہادت کے قطعہ کا دوسرا شعر یہ ہے:

تاریخِ شہادتش دلیل است کہ او　　فارغ گردید لا کلام از سر دیں

''دین'' کا سر ''د'' ہے۔ اسے جدا کر دیجیے ''ین'' سے سالِ شہادت (۶۰ھ) برآمد ہوتا ہے[۱۰۳]

انشا نے مختلف تاریخی واقعات پر قطعاتِ تاریخ بھی لکھے ہیں جن سے اس دور کی تاریخ مرتب کرنے میں

بدلی جا سکتی ہے۔

انشا سے ایک مختصر "دیوانِ ریختی" بھی یادگار ہے جس میں، سعادت یار خاں رنگین کی طرح، عورتوں کی ٹکسالی زبان و محاورہ میں عورتوں کے جذبات و معاملات کا اظہار کیا ہے۔ ریختی کی ایجاد اور دیوانِ ریختی کی اولیت کی بحث رنگین کے ذیل میں آگے آئے گی۔ یہاں صرف اتنا بتاتے چلیں کہ "دریائے لطافت" میں خود انشا نے ریختی کو رنگین کی ایجاد کہا ہے:

"اور سب سے زیادہ ایک اور سنیے کہ سعادت یار خاں، طہماسپ کا بیٹا، انوری ریختے کا آپ کو جانتا ہے، رنگین تخلص ہے......اور کراہی پن جو بہت مزاج میں رنڈی بازی سے آ گیا ہے تو ریختے کے تئیں چھوڑ کر ایک ریختی ایجاد کی ہے اس واسطے کہ بھلے آدمیوں کی بہو بیٹیاں پڑھ کر مشتاق ہوں......" [۱۰۴]

انشا کے دیوانِ ریختی میں غزلیات و رباعیات بھی ہیں اور قطعات و مستزاد بھی۔ ان سب میں انشا نے عورتوں کے جذبات کو عورتوں کی مخصوص و ٹکسالی زبان میں بیان کیا ہے لیکن ریختی کو پڑھ کر یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ عورتیں شریف زادیاں نہیں بلکہ مال زادیاں ہیں اور اسی لیے ان کی زبان بھی بازاری ہے اور ان کی باتیں، ان کا انداز اور لہجہ بھی بازاری ہے۔ انشا کی ریختی غزلوں کے موضوعات ہوس رانی، وصل اور جنس، چھیڑ خانی اور معاملات ہیں۔ ریختی اس زوال پذیر دور میں جب نوابین و امراء اور ان کے متوسلین کے پاس کرنے کے لیے کچھ نہیں رہ گیا تھا، بہت مقبول ہوئی اور لکھنؤ میں یہ روایت رنگین و انشا سے ہوتی ہوئی جان صاحب اور دوسرے شعرا تک پہنچی۔ اس میں جنسی و شہوانی جذبات بے باک لہجے اور چٹخارے دار زبان میں اس طرح پیش کیے گئے کہ معاشرہ ان سے لطف اندوز ہو سکے۔ خود اس دور کی ریختہ شاعری میں معاملاتِ حسن و وصل شاعری کا اصل موضوع بن گئے تھے۔ معاملہ بندی کی ایسی کون سی بات تھی جو جرأت کی شاعری میں نہیں ملتی اور ایسا کون سا پہلو تھا جو انشا کے ہاں نہیں ملتا۔ ریختی کو اس تہذیب نے منہ کا ذائقہ بدلنے کے لیے قبول کیا تھا۔ وہ مرد کے منہ سے مرد کے جذبات مرد کی زبان میں سنتے سنتے اُکتا گیا تھا۔ اس لیے اب اس میں عورتوں کی زبان میں عورتوں کے جذبات سننے کی خواہش پیدا ہوئی۔ رنگین نے معاشرے کی اس دلی خواہش کو اپنی ریختی میں سمیٹا اور انشا نے، جن کی ریختہ شاعری اس مزاج سے قریب تر تھی جس میں "عشق"، "ہوس" بن گیا تھا، ہجر کا تصور غائب ہو گیا تھا اور وصل محض جسمانی ملاپ کا نام ہو گیا تھا۔ زمانے کی ہواؤں کا رخ دیکھ کر ریختی میں بھی شاعری کی اور ایک دیوان مرتب کیا تاکہ اس دور کے دربار میں ان کی مقبولیت قائم و دائم رہے۔ جرأت اور انشا کے دیوانِ ریختہ اور خصوصاً رنگین و انشا کے دیوانِ ریختی پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس تہذیب کے کپڑے بوسیدہ ہو کر پھٹ گئے تھے اور یہ تہذیب اندر سے ننگی ہو چکی تھی۔ اس کے طبقۂ خواص کا اخلاق گراوٹ کی انتہا کو پہنچ چکا تھا اور اس میں بدلتے زمانے سے آنکھیں ملانے کی قوت باقی نہیں رہی تھی۔ انشا اور رنگین دونوں اسی طبقۂ خواص سے تعلق رکھتے تھے۔ انھوں نے بھی وہی کیا جو یہ معاشرہ چاہتا تھا اور اس دور کے "بڑے آدمی" کی طرح کامیاب زندگی بسر کی:

انشا کی بات چیت میں جو چھیڑ چھاڑ ہے　　　سولذت النساء میں کہیں ہے، نہ کوک میں

انشا کی ریختی میں ایک بناوٹ کا احساس ہوتا ہے۔ یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ بن کر بات کر رہے ہیں جیسے کوئی مرد آواز بدل کر ذرا دیر کو زنانی آواز میں بولنے لگے۔ ریختی میں مرد شاعر عورت کی زبان میں عورت کے جذبات کا اظہار کرتا ہے لیکن دراصل یہ عورت کے جذبات نہیں ہیں بلکہ مرد کے اپنے جذبات اور اپنی خواہشات کا اظہار ہیں۔ ریختی عورت

کے روپ کا بہروپ ہے۔ اسی لیے یہ شاعری جذبات سے عاری ہے۔ یہ صرف مزے کی شاعری ہے۔ اس میں انگیا وشلوار میں چھپے پہلوؤں کو عورتوں کے محاورہ وزبان میں لذت جسمانی کو تازہ دم رکھنے کے لیے موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ یہ شاعری اگر عورت کرتی تو وہ اپنے جذبات کا اظہار اس طرح ہرگز نہ کرتی جس طرح مرد شاعر نے عورت کے بہروپ میں ریختی میں کیا ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ چند شعر دیکھیے:

مرجھا گیا دل اپنا تو نقشہ یاد آیا
بے اختیار مجھ کو اک پھول کی کلی کا

تھام تھام آپ کو رکھتی ہوں بہت سا لیکن
کیا کہوں تھم نہیں سکتا مرا اندر والا

نہ بُرا مانے تو لوں نوچ کوئی مٹھی بھر
بیگما ہے تری کیاری میں ہرا ساگ لگا

اوڑھنی مجھ سے جو بدلی تو اجی باجی جان
وہ بھی اک دیجے جو ہو بھاری سے بھاری انگیا

مت اجڑ گئی سی پڑ اور غش نہ کھا کھا کر
بے کلی نہ کر، آخر چین لے ذری، کم بخت

مردوا مجھ سے کہے ہے چلو آرام کریں
جس کو آرام وہ سمجھے ہے وہ آرام ہو نوج

آ گیا تیری رضائی میں پسینہ مجھ کو
گرم ایسا بھی نگوڑا کوئی حمام ہو نوج

کان کی لو میں گھسے موئی سی بالی کیوں کر
جس کا ہو سوئی کے ناکے سے بھی ننھا سوراخ

کیا بھر گیا ہے آج کہ جس کے سبب ترا
ہے سخت جیسے لکڑی کا چیلا ازار بند

میں جھجک اٹھی لے کے انؔشا نے
کل چبھا دی جو میری ران میں لونگ

آیا تحفہ جو بڑ چچی ہے اس کی انگیا
تب سیون ساری کی ساری ہی جو اک لاہی ہو

ارے تو ابلی ہی پڑتی ہے مارے جھل کے، اے رنڈی
خدا ایسی بھی دیدوں میں کسی کے نوج جھل ڈالے

رضائی شال کی اوڑھیں چلیں ہم تم چھپر کھٹ میں
ہوائیں ٹھنڈی آ رہی ہیں، خوب جاڑا ہے

آج وہ بات سہی جس میں تری کل کل جائے
کیا کروں لیکن اگر کوئی مہینا ٹل جائے

دبلی پتلی ہوں، مرے تو نہ پہنیو کپڑے
اری او جان، اری خیلا، اری او منکی

یہ اشعار شاعرانہ لطافت سے عاری ہیں۔ ان میں جنسی لپک تو ہے لیکن وہ شاعرانہ حسن اور احساسِ جمال نہیں ہے جو لفظوں کی عروضی ترتیب کو "شعر" بناتا ہے اور سننے یا پڑھنے والے کو متاثر کرتا ہے۔ انشا کے "دیوانِ ریختی" کو شاعری کی تاریخ میں تو کوئی جگہ نہیں دی جا سکتی البتہ "ریختی" کی تاریخ میں صاحبِ دیوان شاعر کی حیثیت سے ان کا ذکر ضرور آئے گا۔

یہی صورت ان کے مختصر دیوانِ غیر منقوطہ کی ہے۔ اس میں انشا نے ایسے الفاظ استعمال کیے ہیں جو بے نقط ہوں۔ جب یہ پابندی شاعر خود پر لگا لے تو کیسے ممکن ہے کہ وہ محدود لفظوں کی مدد سے ایسے شعر کہے جس میں جذبے، احساس یا فکر کا اظہار ہو سکے۔ انشا کا کلام ویسے بھی جذبہ و احساس سے عاری ہے اور یہ چیز غیر منقوطہ کلام میں اپنی انتہا کو پہنچ گئی ہے۔ انشا نے اس صنعت کو غزل، مثنوی، رباعی، مخمس میں استعمال کر کے اپنی قادر الکلامی کا اظہار تو یقیناً کر دیا ہے لیکن آج یہ مشکل عمل میکانکی معلوم ہوتا ہے۔ اس میں وہ مزہ بھی نہیں ہے جو انشا کی غزلوں میں ملتا ہے۔ یہ ایک بے مزہ اور بے ذائقہ کلام ہے اور ان تماشوں میں سے ایک تماشا ہے جو انشا کی جدت پسند طبیعت زندگی بھر دکھاتی رہی۔

دیوان سیکڑوں ہی دیکھے ہیں ہم نے لیکن
ان میں نظر پڑا کب، پایا جو یاں تماشا

کیا خوب واہ ماشاء اللہ، ہے عجب کچھ
دیوان میرا، انشا اللہ خاں تماشا

لیکن انشا اس تماشے کے ساتھ اپنی جدت پسندی، فصاحت و بلاغت، اردو پن اور ہندوستانیت، ادا کی شوخی، بیان کے جوش و خروش، بندشوں کی چستی پُر زور مردانہ لہجہ و آہنگ اور طرزِ بیان سے پیدا ہونے والی سلاست و روانی کی وجہ سے ہمیشہ یاد رکھے جائیں گے۔ انھوں نے اردو شاعری اور اردو نثر کو بہت کچھ دیا ہے۔ اردو شاعری کا ذکر تو ہو چکا اب آئندہ صفحات میں ان کی نثر کا مطالعہ کریں گے۔

انشا کی نثری تصانیف

دریائے لطافت

''دریائے لطافت''، انشا کی اہم تصنیف ہے جو نواب سعادت علی خاں کی فرمائش پر لکھی گئی۔ انشا نے اسے فارسی زبان میں لکھا ہے لیکن اس کا موضوع اردو زبان اور اس کی قواعد ہے۔ ''دریائے لطافت'' اردو زبان و قواعد کی پہلی کتاب ہے جسے کسی اہلِ زبان نے لکھا۔ اس کی تصنیف میں میرزا محمد حسن قتیل بھی انشا کے ساتھ شریک تھے۔ اس شرکت کی وجہ انشا نے یہ بتائی ہے کہ

> ''ایں ہمہ فرصت بدست نیامد کہ تنہا رنگ بر چہرۂ ایں نقشِ بدیع کشم۔ میرزا محمد حسن قتیل را نیز کہ رد کردۂ او بے تامل رد کردۂ من و پسندیدۂ او پسندیدۂ ایں کز مزبان بودہ ات و از صغرِ سن میانۂ من و او در ہر چیز حصۂ برادرانہ قرار پذیرفتہ شریک ایں دولتِ ابد مدت ساختم۔ چنیں مقرر شد کہ خطبۂ کتاب و لغت و محاورۂ اردو و ہر چہ صحت و سقم آں باشد و مصطلحاتِ شاہجہاں آباد و علم صرف و نحو ایں زباں را راقم مذنب یعنی بندۂ کمترین بندۂ درگاہ آسمان جاہ انشا بنویسد و منطق و عروض و قافیہ و بیان و بدیع را او بقیدِ قلم در آرد'' [۱۰۵] (اردو ترجمہ دیکھیے: حواشی ب)

مرشد آباد کا مطبوعہ نسخہ ۴۷۵ صفحات پر مشتمل ہے جس میں ۳۰۹ صفحات انشا کے لکھے ہوئے ہیں اور ۱۶۶ صفحات قتیل کے لکھے ہوئے ہیں۔ کتاب کا ''خاتمہ'' بھی انشا نے لکھا ہے۔ یہ پہلا مطبوعہ نسخہ ہے۔ اس کے بعد مولوی عبدالحق نے ''دریائے لطافت'' کو مرتب کر کے ۱۹۱۶ء میں الناظر پریس لکھنؤ سے چھپوا کر انجمن ترقی اردو اورنگ آباد سے شائع کیا۔ ترتیب دیتے وقت عبدالحق صاحب نے انشا کا ''خا[تمہ]'' خارج کر دیا۔ حروف تہجی سے ترتیب دے کر انشا نے جو جدت کی تھی اسے بدل کر مروجہ طریقہ اختیار کیا اور ساتھ ساتھ وہ مبتذل مثالیں بھی خارج کر دیں جو انشا نے لکھی تھیں۔ اسی کے ساتھ منطق، عروض و قوافی کا وہ حصہ، جو قتیل کا لکھا ہوا تھا اپنے مرتبہ دریائے لطافت سے نکال دیا۔ صرف بیان و معنی کا بیان نمونے کے طور پر رہنے دیا۔ [۱۰۶] اس کے بعد انجمن ایڈیشن کا اردو ترجمہ پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی دہلوی نے کیا جو انجمن ترقی اردو اورنگ آباد سے ۱۹۳۵ء میں شائع ہوا۔ اس ترجمے میں چونکہ متعدد غلطیاں ہیں اور اکثر مقامات پر مفہوم بھی خبط ہو گیا ہے اس لیے ضرورت ہے کہ مرشد آبادی نسخے کو بغیر کسی کمی بیشی کے، حواشی کے ساتھ، دوبارہ اردو میں ترجمہ کر کے اس کے دو حصے کر دیے جائیں ایک ''دریائے لطافت'' حصہ اول از انشا اور دوسرا دریائے لطافت حصہ دوم از میرزا محمد حسن قتیل۔

اس کتاب کی تالیف میں چونکہ انشا و قتیل دونوں شریک تھے اس لیے دونوں نے کتاب کے دو دو نام تجویز

کیے۔ انشا نے ''ارشاد ناظمی'' اور ''بحر السعادت'' نام تجویز کیے۔ دونوں ناموں میں ناظم الملک بہادر نواب سعادت علی خاں کے نام کی مناسبت موجود ہے۔ ان ناموں کی وجہ انشا نے یہ بتائی ہے کہ ''بارشاد ناظم الملک بہادر تالیف پذیر فتہ'' [۱۰۷] مرزا قتیل نے ''دریائے لطافت'' اور ''حقیقتِ اردو'' نام تجویز کیے اور یہ کتاب ''دریائے لطافت'' کے نام سے موسوم و مشہور ہوئی۔ اس تالیف کا قطعہ تاریخ تصنیف انشا نے لکھا جس کے الفاظ ''اردوئے ناظمی'' سے ۱۲۲۲ھ برآمد ہوتے ہیں:۔

چو حسبِ حکم ناظمِ ملک و جہانیاں نواب مستطاب وزیرِ فلک جناب
شد منتظم قواعدِ اردو بسلک نظم ''اردوئے ناظمی'' شدہ تاریخ ایں کتاب

[۱۰۸]

''دریائے لطافت'' کی ابواب بندی میں بھی جدت پیدا کی گئی ہے۔ یہ کتاب ایک صدف اور سات جزیروں پر مشتمل ہے۔ صدف میں پانچ دردانے ہیں جن میں علی الترتیب: (۱) کیفیتِ زبانِ اردو، (۲) تمیز محلاتِ دہلی (۳) ذکر بعضے فصیحان، (۴) در مصطلحاتِ دہلی، اور (۵) در گفتگو و مصطلحاتِ زنانِ دہلی، کو موضوع بحث بنایا ہے۔ اس کے بعد جزیرے آتے ہیں۔ جزیرۂ اول میں علم صرف پر بحث کی گئی ہے جس کے ذیلی ابواب کو شہر اول، شہر دوم وغیرہ کا نام دیا گیا ہے۔ جزیرۂ اول چار شہروں پر مشتمل ہے۔ جزیرہ دوم میں مباحثِ نحو کو لیا گیا ہے اور اس بحث کو چار شہروں یعنی ذیلی ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔ یہ حصہ انشا نے لکھا ہے۔ اس کے بعد جزیرۂ سوم میں علم منطق پر بحث کی گئی ہے۔ جزیرے کو سلطنتِ اول و سلطنتِ دوم میں تقسیم کر کے سلطنت کے پانچ ذیلی ابواب کو شہر اول، شہر دوم وغیرہ کا نام دیا گیا ہے اور سلطنتِ دوم کے گیارہ ذیلی ابواب کو بلدۂ اول و بلدۂ دوم وغیرہ کا نام دیا گیا ہے۔ جزیرۂ چہارم میں علم عروض پر بحث کی گئی ہے اور اس کے ساتھ ذیلی ابواب کو شہر کا نام دیا گیا ہے۔ جزیرۂ پنجم میں چار شہر (باب) ہیں جن میں قافیہ پر بحث کی گئی ہے۔ جزیرۂ ششم میں بھی چار شہر (باب) ہیں اور ان میں علم بیان کو موضوع بحث بنایا ہے اور اسی طرح جزیرۂ ہفتم میں دو شہر (باب) اور ایک ''باغ'' ہے۔ شہروں (ابواب) میں علمِ بدیع کو اور ''باغ'' کے ذیل میں ''اقسام نظم و ذکر فوایدِ دیگر'' پر بحث کی ہے۔ یہ حصہ قتیل نے لکھا ہے۔

''دریائے لطافت'' کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں پہلی بار اردو زبان کے مزاج کو سامنے رکھ کر اس کے قواعد و اصول بیان کیے گئے ہیں۔ یہاں انشا کے سامنے وہ زبان ہے جو اُن کے چاروں طرف بولی جا رہی ہے۔ اسے پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ فی الواقع اردو ایک الگ زبان ہے جو عربی فارسی ترکی وغیرہ کے اثرات کے باوجود اپنی الگ شخصیت اور اپنا الگ مزاج رکھتی ہے۔ اردو زبان کے سلسلے میں اسی زاویۂ نظر کو اپنا کر صحیح معنی میں زبان کو آگے بڑھایا جا سکتا ہے مثلاً:

(۱) جمع کے قاعدے کے ذیل میں انشا نے لکھا ہے کہ: (الف) اگر مفرد اسم کے آخر میں الف ہو اور وہ اسم مذکر ہو تو الف کو یائے مجہول سے بدل دیتے ہیں جیسے پیڑا (پیڑے)، خربوزا (خربوزے)، کیلا (کیلے)، گھوڑا (گھوڑے) وغیرہ۔ (ب) اگر مفرد کے آخر میں یائے معروف ہو اور وہ مذکر بھی ہو مگر حیوان کا نام نہ ہو جیسے ہاتھی۔ نہ شہر کا نام ہو جیسے دلّی اور نہ یائے زاید ہو جیسے جوگی، بیراگی، سنیاسی، پنجابی، وغیرہ تو مفرد اسم کے آخر میں ''اں'' لگانے سے جمع بنے گی جیسے مولی (مولیاں)۔ کھوری (کھوریاں)، چوکی (چوکیاں)، دری (دریاں)، بولی (بولیاں)،

گالی (گالیاں)، وغیرہ۔ اسی ذیل میں انشا نے لکھا ہے کہ ہم نے یہ قاعدہ اردو الفاظ سے متعلق بیان کیا ہے اور زبانوں کے الفاظ سے سروکار نہیں۔ اگر لفظ ''کھٹیا کی جمع پر وہ قاعدہ، جو ''پیڑا'' کے لیے لکھا ہے، عاید نہ ہو تو ہمارا اصول ناقص نہیں ٹھہرتا کیونکہ یہ لفظ اردو نہیں اور اس کے سوا جو لفظ مذکر نہیں جیسے ''انگیا'' اس کی جمع تانیث کی وجہ سے اس قاعدے کے تحت درست نہ ہوگی، اسی لیے شروع ہی میں تذکیر کی قید لگادی ہے۔ (ج) جس مونث لفظ کے آخر میں یاءِ معروف کے سوا اردو کا کوئی بھی حرف ہو اس کی جمع یائے مجہول اور نون غنہ سے بنے گی جیسے ماں (مائیں) بات (باتیں) یاد (یادیں) گاجر (گاجریں) بندش (بندشیں) رقاص (رقاصیں) کم ظرف (کم ظرفیں) وغیرہ۔ (د) جس مذکر لفظ کے آخر میں الف اور یائے معروف نہ ہو وہ مفرد اور جمع میں ایک ہی رہے گا جیسے پانچ لڈو، دس کدو، چار سالن، آٹھ تربوز، سات بیگن، وغیرہ۔ پھر اردو زبان کے مزاج کو واضح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''جس لفظ کی جمع اردو میں مفرد کے خلاف ہو اس کا مفرد لانا درست نہیں سوائے اس کے کہ وہ کسی فرد واحد کی تمیز کرنے والا ہو مثلاً ایک گھوڑا، ایک مولی، ایک گاجر، دو گھوڑا، تین مولی، تین گاجر کہنا صحیح نہیں۔ بنگالہ اور پورب والے اس طرح بولتے ہیں لیکن شاہجہاں آباد میں کوئی اس طرح نہیں کہتا''۔

(۲) کوئی لفظ اردو ہے یا نہیں اس کے بارے میں انشا نے یہ معیار بتایا ہے کہ کسی لفظ کے اردو نہ ہونے سے مراد یہ ہے کہ اردو میں حرف کی کمی بیشی سے وہ لفظ خراد پر نہیں چڑھا خواہ دوسری جگہ مروج ہو۔ مختصر یہ کہ ان لفظوں کے سوا، جنھیں شہر کے فصیح اور غیر فصیح اور دوسری جگہ کے باشندے استعمال کریں، ایسا ہر لفظ جس کو اہلِ شہر دو تلفظوں میں ادا کریں، ان دونوں میں جو تلفظ کہ دوسری جگہ مروج نہ ہو زبانِ اردو ہے۔

(۳) انشا نے اردو زبان اور اس کے بولنے والوں کی صوتیات کا لحاظ رکھتے ہوئے لکھا ہے کہ ''اردو کے طالبوں سے پوشیدہ نہ رہے کہ عربی و فارسی کے بعض سہ حرفی الفاظ کے درمیانی حرف کو اردو میں ساکن سے متحرک بنا دیتے ہیں جیسے شَرَم، کو شَرْم، گرَم کو گرْم۔ اسی طرح کبر، نرم، صبر، علم، عقل، قبر، شکل، فکر وغیرہ۔ ظاہر ہے کہ یہ سب الفاظ ساکن الاوسط ہیں۔ اردو میں بعض قابل لوگوں کے روزمرہ کے سوا جو عام استعمال کا لحاظ نہ کر کے تحقیق پر نظر رکھتے ہیں متحرک الاوسط تلفظ میں آتے ہیں۔ اسی طرح بعض متحرک حرفوں کو ساکن کر دیا جاتا ہے جیسے بَشَرِیَت کو بَشْرِیت بولتے ہیں، 'محل' اور 'نظر' میں بیچ کا لفظ مفتوح ہے اور مفرد حالت میں اسی طرح ادا ہوتا ہے لیکن جمع کی حالت میں فتحہ سکون سے بدل جاتا ہے جیسے نظروں، محلوں اور پھر یہ قبروں کے وزن پر بولے جاتے ہیں۔ یہ استعمال پر موقوف ہے ورنہ 'نظر' اور 'محل' کے وزن پر... بلکہ متحرک الاوسط ہیں جب کہ قبر ساکن الاوسط ہے اور پھر بتایا ہے کہ عام استعمال کا اتباع واجب ہے اور اردو زبان کے مزاج کے مطابق ہے۔

(۴) ایک اور جگہ لکھا ہے کہ جاننا چاہیے کہ جو لفظ اردو میں آیا وہ اردو ہو گیا خواہ وہ لفظ عربی ہو یا فارسی، ترکی ہو یا سریانی، پنجابی ہو یا پوربی۔ اصلی کی رو سے غلط ہو یا صحیح۔ وہ لفظ اردو کا لفظ ہے۔ اگر اصل کے مطابق مستعمل ہے تو بھی صحیح اور اگر اصل کے خلاف ہے تو بھی صحیح۔ اس کی صحت اور غلطی اس کے اردو میں رواج پکڑنے پر منحصر ہے کیونکہ جو چیز اردو کے خلاف ہے وہ غلط ہے گو اصل میں صحیح ہو اور جو اردو کے موافق ہے وہی صحیح ہے خواہ اصل میں صحیح نہ بھی ہو۔ اس کی بہت سی مثالیں انشا نے دی ہیں مثلاً لفظ ''قلفی'' قابل اور نا قابل اور عوام و خواص سب کی زبان پر چڑھا ہے۔ اس لیے اب یہی لفظ صحیح ہے۔ اسی طرح ''معنی'' کو اہلِ اردو ''مانی'' بولتے ہیں، ''شعر'' کو ''شیر'' ادا کرتے ہیں، بڑا وا کو

بچاوا، پیالہ، ستارہ، پیالا، ستارا بولتے ہیں، برقع کو برقا، فصیل کو سفیل، قذر کو قدر، عذر کو عذر، صدر کو صدر، عذر کو عذر، قِطعہ کے بجائے قطعہ بولتے ہیں اور چونکہ یہ الفاظ عوام اور خواص، تعلیم یافتہ وغیرہ تعلیم یافتہ دونوں اسی طرح بولتے ہیں تو یہ سب اردو ہیں اور صحیح ہیں۔

(۵) انشانے اردو زبان کی صوتیات کا خیال رکھتے ہوئے ایک اصول اور بتایا ہے کہ عربی میں ایک کلمہ میں توالی حرکات اربعہ ممنوع ہیں۔ اردو میں یہی صورت توالی حرکات ثلاثہ کے ساتھ ہے مثلاً ایک نام ہے شرف النساء۔ اس کا صحیح عربی تلفظ شَرَفُ النِساء ہے لیکن اردو میں دوسرے حرف 'ر' کو سکون کے ساتھ بولنا اچھا ہے یعنی شَرف النسا، فتح کے ساتھ غلط اور مکروہ ہے اگرچہ اصل کے اعتبار سے صحیح ہے۔ اسی طرح شُکرانہ کو کاف کے ساکن یعنی شُکر انہ اور نظَر وں کو نظر وں بولنا اور باندھنا صحیح اور فصیح ہے۔

(۶) کسرۂ اضافت کے سلسلے میں انشانے لکھا ہے کہ دو ہندی لفظوں یا ایک ہندی اور ایک غیر ہندی (عربی فارسی وغیرہ) کے ساتھ کسرۂ اضافت کا استعمال غلط ہے لیکن فارسی عبارت میں اشیا کی حقیقت کے بیان میں دونوں صورتیں جائز ہیں۔ انشانے اس کی اجازت صرف فارسی عبارت میں دی ہے لیکن آج دو اردو لفظوں یا ایک عربی فارسی لفظ اور اردو لفظ میں اضافت بھی جائز ہے۔ اس سے اظہار میں نئی قوت پیدا ہو جاتی ہے۔ آج سب 'لبِ سڑک' بولتے ہیں۔ اس کے لیے اس سے بہتر اور کوئی ترکیب نہیں ہے۔ میر کے زمانے میں یہ طریقہ رائج تھا مثلاً میر کا یہ مصرع دیکھیے کہ کس خوبصورتی سے اضافت کا استعمال کیا ہے: ع اس طفلِ ناسمجھ کو کہاں تک پڑھایئے۔ میں نے اس جلد میں خود بھی اس طرح اضافتوں کا استعمال کر کے نثر میں روانی اور جملے کے آہنگ میں حسن پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔

ان اصولوں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اردو زبان کا اپنا مزاج، اپنی صوتیات اور اپنی پہچان ہے۔ اسے عربی فارسی، ترکی یا سنسکرت کی ذیلی زبان بنا کر اس کے فطری نشو و نما اور ارتقا کو روکنا کسی طرح صحیح نہیں۔

انشانے ''دریائے لطافت'' میں لکھا ہے کہ اردو کئی زبانوں کا عطر ہے اسی لیے اس کے حروف تہجی کی تعداد زیادہ ہے اور اسی لیے اہل اردو اُن تمام آوازوں کو آسانی سے ادا کر سکتے ہیں جہاں اہل عرب، اہل ایران اور اہلِ ہند عاجز رہتے ہیں۔ اردو رسم الخط میں (۲۸) حروف عربی کے، (۴) فارسی کے یعنی پ، چ، ژ، گ اور ۳ ہندی کے: ٹ، ڈ، ڑ ہیں۔ اس طرح کل حروف تہجی کی تعداد ۳۵ ہے۔ لیکن انشانے ''ن۔ ھ''، ''ہ۔ ن'' اور ''ی'' سے مخلوط ہونے والے حرفوں کو ملا کر ان کی تعداد ۸۵ بتائی ہے میرے خیال سے حروف تہجی کی تعداد کو بڑھانے کی اس لیے ضرورت نہیں ہے کہ ہ، ن، ی وغیرہ حروف پہلے سے (۳۵) حروف تہجی میں موجود ہیں اور دو حرفوں کو ملا کر ہر آواز کو آسانی سے لکھا اور ادا کیا جا سکتا ہے۔ مخلوط حروف کو حروفِ تہجی میں شامل کرنا بے فائدہ اور بے ضرورت ہے۔

انشانے مختلف فرقوں اور مختلف طبقوں کی زبان سے بھی بحث کی ہے اور ان کی زبان کے نمونوں سے اپنے زاویۂ نظر کو واضح کیا ہے۔ پھر یہ بھی بتایا ہے کہ پرانی دلّی کی زبان کی کیا خصوصیت ہے، عام کشمیریوں کی زبان کیسی ہے، سادات بارہہ کے محلّے کی زبان کیسی ہے۔ افغانوں اور باہر سے آئے ہوئے لوگوں کی زبان کیسی ہے۔ مغل پورہ، اور پنجابی اور پوربیے کی اردو کی کیا صورت ہے۔ انشانے ان سب کی اردو کے نمونے دے کر پھر ''فصاحت'' پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ دہلی میں بھی فصاحت اور بلاغت ہر کسی کا حصہ نہیں ہے بلکہ معدود اشخاص پر منحصر ہے۔ پھر یہ بھی لکھا ہے کہ اردو کی فصاحت شاہجہاں آباد میں پیدا ہونے پر منحصر نہیں کیونکہ فصاحت کے لیے ضروری ہے کہ وہ تین عیوب

سے پاک ہو یعنی (۱) ''تنافرِ حروف''، ''تنافرِ کلمات'' اور ''تعقید'' سے (۲) ''غرابتِ لفظی'' یعنی اس میں نامانوس اور غیر متعارف الفاظ کا استعمال نہ کیا گیا ہو۔ (۳) مخالفت قیاسِ لغوی یعنی لغت کا استعمال خلافِ قیاس نہ کیا گیا ہو۔ جس کا کلام ان عیبوں سے پاک ہو، وہ شخص فصیح ہے۔

انشا نے زبان کی بحث میں لہجے کو خاص اہمیت دی ہے۔ اسی طرح مختلف لسانی مسائل پر بحث کرتے ہوئے جو مثالیں دی ہیں وہ ''دریائے لطافت'' کی اہمیت کو دو چند کر دیتی ہیں۔ میر غفر غینی کی گفتگو ان مثالوں میں انتہائی دلچسپ اور ٹکسالی اردو کا نمونہ ہے۔ انشا نے ٹکسالی زبان کے سلسلے میں دہلی کی زبان کو مستند مانا ہے لیکن ساتھ ہی اہلِ لکھنؤ کی زبان کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''یہاں والے (اہلِ لکھنؤ) اس کا بہت خیال رکھتے ہیں کہ ہم پورب میں ہیں، کہیں ایسا نہ ہو کہ یہاں کے آدمیوں کی زبان کی عادت پڑ جائے اس وجہ سے اپنے ماں باپ اور دوسرے بزرگوں سے، جو شاہ جہاں آباد سے آئے ہیں، الفاظ کی تحقیق کرتے رہتے ہیں...... پھر اس شہر میں فصیح دہلویوں کی اتنی کثرت ہے کہ ان کا شمار نہیں...... اور اب یہ شہر لکھنؤ نہیں رہا، شاہ جہاں آباد ہو گیا..... پس شاہجہاں آباد قالبِ بے جان ہے اور لکھنؤ اس کی جان ہے اور جان کو جسم پر ترجیح ہے'' [۱۰۹]

انشا نے دہلی کے روز مرہ و محاورہ پر مثالوں کے ساتھ بحث کی ہے۔ شاہ جہاں آباد کی عورتوں کی زبان کے بارے میں لکھا ہے کہ ان کی زبان ''مردوں کے سوا، سارے ہندوستان کی عورتوں کی زبان سے فصیح ہے۔ ان کی ایک اپنی ہی زبان اور اسلوب ہے۔ جو لفظ ان میں رواج پا گیا اردو ہو گیا خواہ وہ کسی زبان کا لفظ ہو'' [۱۱۰] اس بحث کے بعد انشا نے ''علم صرف'' کو بیان کیا ہے۔ اس میں ''تعدیہ فعل'' (یعنی فعلِ لازم کو متعدی بنانا) کی بحث بالکل نئی اور اہم ہے۔ ''علم صرف'' کے بیان میں بھی اردو زبان کے مزاج کو ساری بحث کی بنیاد بنایا ہے اور بولی جانے والی ٹکسالی زبان سے اصول اخذ کیے ہیں۔ یہی صورت ''علم نحو'' کی بحث میں برقرار رہتی ہے۔ اس میں ''کلمہ'' (بولی) کی تین قسمیں بتائی ہیں۔ فعل، اسم، حرف اور اس کے بعد قواعدِ زبان کی دوسری تفصیلات اور مباحث اسی کے ذیل میں بیان کیے ہیں۔ دریائے لطافت کا یہ سارا حصہ انشا کی تصنیف ہے۔

اس کے بعد علم منطق، علم عروض، علم بیان و بدیع والا حصہ مرزا محمد حسن قتیل کی تصنیف ہے۔ اس حصے میں دو باتیں خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ایک یہ کہ قتیل نے بابِ منطق میں بہت سی عربی اصطلاحات کے اردو تراجم استعمال کیے ہیں اور دوسرے علمِ عروض میں یہ اختراع کی ہے کہ بجائے ''مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن'' کے نئے مترادفات ''بی جان پری خانم، بی جان پری خانم'' اور ''فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن'' کے بجائے ''چیت لگن پری خانم، چیت لگن پری خانم'' استعمال کیے ہیں۔ یہی صورت دوسری بحور کے ساتھ ہے۔

انشا اور قتیل دونوں نے ''دریائے لطافت'' میں اردو زبان کو عربی و فارسی کے تسلط سے آزاد کرانے اور اسے ایک الگ ممتاز حیثیت دینے کی شعوری کوشش کی ہے۔ اس اعتبار سے بھی یہ تصنیف اپنی اولیت، طبع زادیت، جدت پسندی، اور اصولِ قواعد کے نئے صحت مند رجحان کی وجہ سے خاص اہمیت رکھتی ہے۔

انشا نے ''دریائے لطافت'' میں چند ایسے کردار پیش کیے ہیں جو نہ صرف اپنے طبقے کی زبان بولتے ہیں بلکہ خود اپنے طبقے کے بھرپور نمائندہ (ٹائپ) بھی ہیں جیسے میر غفر غینی، بھاڑا مل، براتی بیگم، نورن کسبی وغیرہ۔ انشا کے خلاقانہ ذہن میں افسانہ لکھنے اور کردار تخلیق کرنے کی بڑی صلاحیت تھی۔ دریائے لطافت کا یہ حصہ زبان سے بحث

کرنے کے باوجود غیر معمولی تخلیقی قوت کا اظہار کرتا ہے۔

لطائف السعادت:

نثری تصانیف میں انشا کی ایک اور کتاب ''لطائف السعادت'' بھی قابلِ ذکر تصنیف ہے۔ یاد رہے کہ انشاءاللہ خاں انشا ۱۲۱۶ھ میں نواب سعادت علی خاں کے دربار سے وابستہ ہوئے تھے۔ کچھ عرصے بعد انھوں نے نواب موصوف کے لطائف اور دربار میں ہونے والے روزمرہ کے دلچسپ واقعات کو جمع کرنے اور لکھنے کا ارادہ کیا۔ یہ کام ان کے درباری مزاج کے عین مطابق تھا اسی لیے انھوں نے اس کام کو سب کاموں سے زیادہ اہمیت دی۔ ''دریائے لطافت'' کی تالیف میں مرزا قتیل کو شریک کرنے کی وجہ بھی یہی تھی کہ وہ خود ''لطائف السعادت'' لکھنے میں مصروف رہتے تھے۔ ''دریائے لطافت'' میں انشا نے لکھا ہے کہ

> و یاد کردن لطائفِ حضورِ اقدس کہ ہر روز بلا فصل دو سہ چہار از زبانِ معجز بیان ترشح می نمود و می نماید.... خود بخود در صفحاتِ ''لطائف السعادت'' کہ تا قیامِ قیامت بہ تمامی مرسادی نوشتم و می نویسم و خواہم نوشت حسن خدمتے بجامی آوردم و می آرم ایں ہمہ فرصت بدست نیامد کہ تنہا رنگ بر چہرۂ ایں نقشِ بدیع کشم۔''[۱۱۱] (اردو ترجمہ دیکھیے حواشی ب)

اس سے بات یہ بھی واضح ہوئی کہ وہ ''دریائے لطافت'' (۱۲۲۲ھ) سے پہلے بھی یہ کام کر رہے تھے۔ اس لحاظ سے ''لطائف السعادت'' کو ایک ضخیم کتاب ہونا چاہیے تھا لیکن اس کا وہ نسخہ جو برٹش لائبریری لندن میں محفوظ ہے اور جسے ڈاکٹر آمنہ خاتون نے اردو میں ترجمہ کر کے اصل فارسی متن کے ساتھ مرتب و شائع کیا ہے، بہت مختصر ہے۔ اس میں ''مقدمہ'' کے علاوہ کل ۵۵ لطیفے درج ہیں۔ چند لطیفوں کے لکھنے میں ظاہر ہے وہ اتنے مصروف نہیں ہو سکتے تھے کہ بار بار اس کا ذکر کریں۔ انشا کا روزنامچہ بزبانِ ترکی دیکھیے تو اس میں اور ''لطائف السعادت'' میں بہت سا مواد مشترک ہے۔ قیاس یہ کہتا ہے کہ وہ روز دربار سے گھر لوٹ کر نواب کے پورے دربار کی روئیداد بصورتِ روزنامچہ اپنے حافظے سے قلم بند کرتے تھے اور اگر وہ یہ کام ہاتھ کے ہاتھ فوراً نہ کرتے تو ذہن سے بہت سی باتوں کے محو ہونے کا احتمال و خدشہ تھا، اسی ''روزنامچہ'' کی وجہ سے ان کی مصروفیت بہت بڑھ گئی تھی۔ یہ روزنامچہ اب ناپید ہے اور اس کے صرف چند اجزا رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہیں۔ اب اس سے تین باتیں سامنے آتی ہیں:

(۱) ایک یہ کہ اس روزنامچہ کا اصل نام ''لطائف السعادت'' تھا۔

(۲) یا پھر اصل ''لطائف السعادت'' اسی روزنامچہ سے ماخوذ تھی جس میں نواب کے لطائف یکجا کر دیے گئے تھے، دریائے لطافت میں بھی ایک جگہ لکھا ہے کہ ''محرر داعی لطائفِ حضور را جمع نمودہ کتابے جداگانہ ترتیب می نماید''[۱۱۲]

(۳) یا پھر ''روزنامچہ'' الگ تھا اور ''لطائف السعادت'' الگ تصنیف تھی جس میں لطائف کی تعداد کہیں زیادہ تھی اور کسی نے اسی سے انتخاب کر کے وہ نسخہ تیار کیا جو برٹش لائبریری میں محفوظ ہے۔ خود مرتب ''لطائف السعادت'' کا بھی یہی خیال ہے کہ ''کوئی وجہ نہیں کہ موجودہ نسخے کے پیشِ نظر، جس کے کاتب یا مالک کسی کا ہمیں علم نہیں، ہم یہ فیصلہ صادر کر دیں کہ ''لطائف السعادت'' اصل میں اسی قدر لکھی گئی تھی''[۱۱۳] موجودہ ''لطائف السعادت''

کے مقدمہ میں انشا نے لطیفہ گوئی اور بذلہ سنجی کی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے اور خدا و رسولؐ کے پہلوئے ظرافت کو نمایاں کرتے ہوئے لکھا ہے کہ

''تعریف اس لطیف کو سزاوار ہے جس نے لطیفہ کہنے والوں کی طبیعت میں ایک خاص لطف پیدا کیا اور بذلہ سنجوں پر عنایت مبذول کر کے انھیں لطفِ خاص سے مقبول کیا..... قربان جاؤں خدا کی لطیفہ پردازی کے، عالم ایجاد میں کس قدر ظرافت کا رنگ بھرا ہے کہ شیطان کے اغوا کا نمک کامل غلبے اور مالکیت کے باوجود اپنے حکم میں ملایا ہے۔ اگر ظریف نہیں ہے تو کافروں کو بتوں سے کیوں باز نہیں رکھتا اور اگر تماشا گر نہیں ہے تو کیوں عابدوں کو ملتوں کے فرق اور اختلاف کی قید سے باہر نہیں نکالتا.....'' [۱۱۴]

ظرافت، لطیفہ گوئی بذلہ سنجی انشا کا خاص مزاج تھا اور یہ خصوصیت ان کی ساری نظم و نثر میں یکساں طور پر نظر آتی ہے۔ انشا نے ظرافت و مزاح کا ایک آفاقی معیار مقرر کیا اور بتایا کہ:

''شوخی اور مزاح میں مخاطب کا عیب بیان نہیں ہونا چاہیے مثلاً یک چشم کو، جسے اردو میں کانا کہتے ہیں، کانا نہیں کہنا چاہیے'' [۱۱۵]

مزاح و ظرافت کے سلسلے میں یہ وہ بنیادی معیار ہے جس سے مزاح اور بدمذاقی میں فرق کیا جا سکتا ہے۔

''لطائف السعادت'' میں نواب سعادت علی خاں کے جو لطائف درج ہیں ان سے نواب کے مزاج، ان کے ذوقِ شاعری، فارسی و عربی دانی کا پتہ چلتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ وہ رعایتِ لفظی، صنعتِ ایہام، صنعتِ تجنیس اور ضدین سے لطیفہ یا مزاح پیدا کرتے تھے جس سے دربار کے سنجیدہ ماحول میں ذرا دیر کو شگفتگی پیدا ہو جاتی تھی۔ لیکن بحیثیت مجموعی یہ سب لطیفے معمولی اور وقتی نوعیت کے ہیں۔ بعض تو ایسے ہیں جنھیں ارشاداتِ جناب عالی کا تبرک کہنا چاہیے۔ ان پچپن (۵۵) لطیفوں میں سے اکثر ایسے ہیں جنھیں صرف ''واقعہ'' کہا جا سکتا ہے اور جن سے نواب کی ذہانت، ایجاد پسندی، قیافہ شناسی، شرافت نفسی اور ان کے عقائد کا تو پتا چلتا ہے لیکن ان میں کوئی قابل ذکر جاذبیت نہیں ہے۔ بعض ایسے بھی ہیں جن سے مزاجِ عالی کے ابتذال کا پتا چلتا ہے مثلاً:

''ایک دن حضور میں میں نے ایک مذکور نکالا۔ بعض حاضرین نے نکتہ چینی کی اور میرے کام کو رد کیا۔ تنگ آکے کہا: ''سخت در گیرم''۔ ارشاد ہوا کہ پھر کہیے۔ اس کی تجنیس کو سمجھ کر شرمندہ ہوا اور اپنا منہ پیٹا۔ پھر فرمایا کہ پہلا حرف اگر کاف عربی سے بدل جائے تو بے حد قبیح ہے'' [۱۱۶]

ابتذال کی یہی صورت لطیفہ ۲۱، ۲۳، ۲۸، ۳۰، ۳۱، ۴۱، ۴۸، ۵۰، ۵۱، ۵۴ میں بھی ملتی ہے۔ ابتذال اس دور کا تہذیبی رنگ تھا اور اس میں اعلیٰ و ادنیٰ سب ہی شریک تھے۔ انشا کی یہ تالیف بھی ''دریائے لطافت'' کی طرح فارسی زبان میں لکھی گئی ہے۔

روزنامچہ:

انشا کا روزنامچہ تو ناپید ہے لیکن اس کے (۲۴) اوراق رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہیں۔ یہ روزنامچہ ترکی زبان میں ہے جس کا ترجمہ ڈاکٹر سید نعیم الدین نے اردو میں کیا ہے اور اپنے مقدمہ و حواشی کے ساتھ ''انشا کا ترکی

روز نامچہ" کے نام سے مرتب وشائع کیا ہے[۱۱۷] یہ روز نامچہ جمعرات ۱۸ر جمادی الاول ۱۲۲۳ھ/۱۲ر جولائی ۱۸۰۸ء سے شروع ہوتا ہے اور ۲۴ر جمادی الثانی ۱۲۲۳ھ/ ۱۸ر اگست ۱۸۰۸ء کو ختم ہو جاتا ہے۔ آخر میں ۲۵ر تاریخ بھی درج ہے لیکن اس کے بعد کے اوراق ضائع ہو گئے ہیں۔ امتیاز علی خاں عرشی نے لکھا ہے کہ" کتاب کے اول و آخر سے ناقص ہونے کی بنا پر یہ نہیں بتایا جا سکتا کہ انشا نے اسے کس تاریخ سے شروع کیا اور کب تک اس کی ترتیب جاری رہی" [۱۱۸] مخطوطے میں چونکہ عنوانات سرخ روشنائی سے لکھے گئے ہیں اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ انشا کے روز نامچہ کو کسی کاتب نے نقل کیا تھا۔ اس روز نامچہ کو ترکی زبان میں لکھنے کی ایک وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ انشا فارسی کی طرح اپنی ترکی دانی کا سکہ بٹھانا چاہتے تھے یا پھر ان باتوں کو ترکی زبان میں لکھ کر دوسروں سے پوشیدہ رکھنا چاہتے تھے انشا کی اس تصنیف کے یہ (۲۴) اوراق بھی دلچسپ اور مفید معلومات کے حامل ہیں۔ اس کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ"قطعۂ تہنیت سالگرہ جنابِ عالی" جو کلیاتِ انشا میں موجود ہے اور جس کی ردیف گرہ اور قافیہ خوشحال، احوال، رومال وغیرہ ہے ۱۲۲۳ھ میں سالگرہ کے موقع پر پیش کیا گیا تھا اور اس کے اس شعر پر:

جب تلک عقدِ ثریا رہے انشا اللہ　　　یوں ہی پڑتی رہے یہ تا صدوی سال گرہ

یہ اعتراض ہوا تھا کہ پہلا مصرع غیر محدود اور دوسرا محدود ہے۔ انشا نے دس شیروں کی طرح چلا کر اس کا دست بستہ جواب دیا تھا[۱۱۹] اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۲۳ھ ہی میں انشا نے یہ غزل کہی تھی جس کا ایک مطلع یہ ہے:

پگڑی تو نہیں، ہے یہ فرانسیس کی ٹوپی　　　یاں وقتِ سلام اترے ہے ابلیس کی ٹوپی

اس غزل کی عجیب و غریب زمین کا سبب یہ تھا کہ نواب سعادت علی خاں نے آفرین علی خاں سے کہا کہ آج تمھاری پگڑی عجیب و غریب نظر آتی ہے اور اردو میں فرمایا" یہ تو پگڑی نہیں فرانسیس کی ٹوپی ہے"۔ انشا نے آہستہ سے یہ مصرع پڑھا ع پگڑی تو نہیں، ہے یہ فرانسیس کی ٹوپی۔ حضور نے سن لیا اور فرمایا: زور سے کیوں نہیں پڑھتے۔ انشا نے مصرع پڑھا اور اسے نئی زمین قرار دے کر ایک غزل ریختہ کہہ ڈالی[۱۲۰]

روز نامچہ سے"رانی کیتکی کی کہانی" کے زمانۂ تصنیف کا بھی تعین کیا جا سکتا ہے۔ ۸ر جمادی الثانی ۱۲۲۳ھ کے تحت لکھا ہے کہ" نواب سعادت علی خاں کے صاحبزادے حسین علی خاں نے دربار میں مجھے بلا کر کہا وہ قصہ جو تم نے اردو زبان میں فارسی عربی اور پوربی الفاظ کی آمیزش کے بغیر کہا ہے۔ میں نے وہ پوری کتاب اپنے ہاتھ سے نقل کر کے رکھ لی ہے۔ تم نے حیرت انگیز کارنامہ پیش کیا ہے..... اور وہ بڈھا جس کا تم نے ذکر کیا ہے.......... اس سے تو میں نے بہت لطف اٹھایا" [۱۲۱] گویا رانی کیتکی کی کہانی"دریائے لطافت" (۱۲۲۲ھ) کے فوراً بعد لکھی گئی۔ یہ اوائل ۱۲۲۳ھ ہو سکتا ہے۔

اس روز نامچہ سے انشا کے بعض ذاتی حالات بھی معلوم ہوتے ہیں مثلاً ۱۲۲۳ھ میں انشا کی والدہ زندہ تھیں۔ روز نامچہ سے اس بات کی بھی تصدیق ہو جاتی ہے کہ انشا مرشد آباد میں پیدا ہوئے تھے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ انشا موٹے تازے بھاری ڈیل ڈول کے آدمی تھے۔ نواب سے ان کی بہت قربت تھی۔ وہ بن بلائے بھی خلوت میں جا سکتے تھے۔ ان کے بارے میں نواب کی رائے بہت اچھی تھی۔ نواب اور انشا دونوں اچار کے بہت شوقین تھے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۲۳ھ میں انشا کا ایک لڑکا موجود تھا اور یہی وہ لڑکا تھا جو انشا کے داماد کے ساتھ شہر کے معززین کے پاس یہ یقین دلانے کے لیے گیا تھا کہ ان کی ہجویں انشا نے نہیں لکھی ہیں۔ ۱۶ر جمادی الثانی ۱۲۲۳ھ کے تحت انشا نے

لکھا کہ میں نے کہا آپ کے غلام کی عمر پچاس تک پہنچ گئی ہے۔نواب نے فرمایا کیا خوب۔ادھر دیکھیے سبحان اللہ، چہ خوش آپ پچاس برس کے ہیں۔انشا کا سالِ ولادت اس باب کے شروع میں ہم نے ۱۱۶۹۔۱۱۷۰ھ متعین کیا ہے۔گویا ۱۲۲۲ھ میں ان کی عمر ۵۳/۵۴ سال تھی اور وہ اپنی عمر سے کہیں زیادہ معلوم ہوتے تھے۔انشا اپنے ذاتی کشادہ مکان میں رہتے تھے جس میں ایک حوض بھی تھا۔

روزنامچہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ نواب کو ایجاد اور نئی باتیں معلوم کرنے کا بہت شوق تھا۔۱۲۲۲ھ میں وہ ایک ایسا پنکھا بنارہے تھے جو خود بخود بغیر کسی تحریک کے چلے گا۔وہ ایک ایسی مسہری بھی بنارہے تھے جو چھت سے لگانے کے بعد بھی اپنی جگہ قائم رہے۔انشا نے بھی نواب کی خدمت میں ایک اعجوبہ پیش کیا اور آتشی شیشے کی مدد سے بغیر آگ کے کوئلے دہکا دیے جسے دیکھ کر سب کے ہوش اڑ گئے۔روزنامچہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ نواب سعادت علی خاں نے انگریزی زبان بھی سیکھی تھی۔یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ نواب علوم متداولہ سے واقف تھے۔انھیں اردو فارسی کے بہت سے شعر یاد تھے۔جب انشا نے پوچھا کہ یہ شعر کس کا ہے تو فرمایا کہ حکیم سجاد کا ہے اور اس غزل کے اور شعر بھی سنائے۔روزنامچہ میں لطائف بھی ہیں اور چست فقرے بھی، علمی مباحث بھی ہیں اور نئی معلومات بھی۔اس لحاظ سے بھی یہ روزنامچہ اہمیت رکھتا ہے۔

مطرالمرام:

انشا نے حضرت علیؓ کی منقبت میں ایک بے نقط اردو قصیدہ لکھا اور اس کا نام ''طورالکلام'' رکھا[۱۲۲] اس کے بعد اس اردو قصیدے کی شرح فارسی زبان میں لکھی تا کہ اس کے لطائف و محاسن ناظرین کے سامنے آجائیں اور ''طورالکلام'' کی مناسبت سے اس کا نام ''مطرالمرام'' رکھا۔اس کا ایک مخطوطہ مکتوبہ ۱۲۳۳ھ جون ریلینڈ لائبریری مانچسٹر میں محفوظ ہے۔ڈاکٹر مختارالدین احمد نے اپنے ایک مضمون[۱۲۳] میں اس مخطوطے کا تعارف کرایا ہے اور اس سے طویل اقتباسات بھی اپنے مضمون میں درج کیے ہیں۔انشا کی عبارت سے معلوم ہوتا ہے کہ جب انھوں نے بے نقط اردو قصیدے ''طورالکلام'' کا مطلع لکھ کر مرزا قتیل کو سنایا تو انھوں نے کہا کہ ''اگر قصیدہ درست شود چیزے خواہد بود کہ در ہیچ عہد گاہے از شعرائے ماسبق نہ شدہ باشد''[۱۲۴] جب انشا نے اپنے ایک فاضل دوست میر علی بخش کو یہ مطلع سنایا تو انھوں نے بھی اس مطلع کی مبالغہ آمیز تعریف کی۔ان دونوں حضرات نے یہ بھی کہا کہ اس صنعت کو عربی شاعری میں برتنا مشکل نہیں ہے لیکن فارسی میں یقیناً مشکل ہے اور اردو میں تو اس صنعت میں ایک سطر یا ایک مربوط شعر لکھنا انتہائی دشوار ہے کیونکہ روابط ہندی میں آئے، گئے، ہوا، ہوئے، بیٹھا، بیٹھے وغیرہ قبیل کے الفاظ آتے ہیں۔ان کلمات کے سننے سے اس صنعت میں بے نقط قصیدہ کہنے کا اشتیاق بڑھ گیا اور دن رات ایک کر کے انشا اردو میں ایک ایسا قصیدہ لکھنے میں کامیاب ہوگئے۔انشا کو اس قصیدے پر بڑا ناز تھا''مطرالمرام'' میں انشا نے اسی قصیدے کی نہ صرف شرح لکھی ہے بلکہ ضمنی طور پر بہت سے واقعات اور نئے نئے علمی پہلو بھی بیان میں آگئے ہیں۔ڈاکٹر مختارالدین احمد نے لکھا ہے کہ ''یہ کتاب اگر کبھی شائع ہوئی تو اس سے اس عہد کی ادبی و معاشرتی زندگی کی جھلکیاں، علمی نکتے، ادبی لطائف سامنے آئیں گے''۔یہ شرح بھی فارسی زبان میں لکھی گئی ہے۔

''کہانی رانی کیتکی اور اودے بھان کی''

انشا نے اردو نثر میں دو کہانیاں لکھیں اور دونوں میں الگ الگ ''دو تجربے'' کیے۔ ایک کا نام ''کہانی رانی کیتکی اور اودے بھان کی'' ہے اور دوسری کا نام ''سلکِ گوہر'' ہے۔ رانی کیتکی کی کہانی میں انشا نے باہر کی بولی (عربی، فارسی، ترکی وغیرہ) کے بغیر اردو نثر لکھنے کا تجربہ کیا ہے اور ''سلکِ گوہر'' میں غیر منقوطہ نثر لکھنے کی جدت کی ہے۔ یہ دونوں کہانیاں انشا کے ان تخلیقی تجربوں کا حصہ ہیں جو وہ اپنی شاعری میں پہلے کر چکے تھے۔ ''مثنوی در لہجہ اردو'' کے عنوان سے انشا نے ایک مثنوی لکھنی شروع کی جس میں کوشش کر کے عربی فارسی ترکی کا کوئی لفظ استعمال نہیں کیا۔ یہ مثنوی (۵۱) اشعار پر مشتمل ہے اور نامکمل و ادھوری ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نظم میں اُن کا یہ تجربہ کامیاب نہ ہو سکا اور اب رانی کیتکی کی کہانی لکھ کر یہ تجربہ نثر میں کیا۔

سوال یہ ہے کہ آخر انشا یہ تجربہ کیوں کرنا چاہتے تھے؟ اس کا جواب ہمیں ''دریائے لطافت'' سے مل جاتا ہے۔ ''دریائے لطافت'' میں انشا نے عربی فارسی ترکی کی طرح، اردو زبان کو ایک الگ و ممتاز حیثیت دے کر، اس کے قواعد اور اصولِ قواعد کا مطالعہ کیا ہے۔ اردو زبان نہ تو خالص عربی فارسی و ترکی زبان و تہذیب کا حصہ تھی اور نہ ''خالص'' ہندوی تہذیب کا حصہ تھی بلکہ ان سب زبانوں اور ان کی تہذیبوں کے امتزاج سے ایک نئی جان دار و منفرد صورت وجود میں آئی تھی جس میں ان سب تہذیبوں کی خوبیاں اور مثبت عناصر اس طرح باہم شیر و شکر ہو گئے تھے کہ اردو زبان کی قوتِ اظہار غیر معمولی ہو گئی تھی۔ انشا اسی تہذیب کے پروردہ اور اسی تہذیب و زبان کی الگ حیثیت سے واقف تھے اور اسی لیے وہ اردو کو ایک الگ حیثیت دیتے ہیں۔ عربی و فارسی الفاظ کے بغیر اردو مثنوی لکھنے کی کوشش میں وہ ناکامی سے دوچار ہو چکے تھے اور انھیں معلوم ہو گیا تھا کہ شعری زبان و روایت سے عربی و فارسی کے الفاظ کو خارج کرنا ممکن نہیں ہے۔ انھیں اس کا بھی تجربہ ہو گیا تھا کہ عربی و فارسی کے ان الفاظ کو، جو عام بول چال کی زبان کا حصہ بن چکے تھے، خارج کرنے سے اظہار دشوار، ابلاغ مشکل اور بیان اکھڑا اکھڑا ہو جاتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے اس میں ایک آنچ کی کسر رہ گئی ہے، جیسے اس میں وہ رنگ شامل ہونے سے رہ گیا ہے جس سے بیان میں نکھار پیدا ہوتا ہے۔ یہ ایک بڑا اور اہم تجربہ تھا جو انشا نے اردو زبان کے خالص، بے میل امکان کی تلاش میں نظم و نثر دونوں میں کیا۔ اس تجربے سے یہ بات ہمیشہ ہمیشہ کے لیے صاف ہو گئی کہ عربی و فارسی ترکی زبانوں کے الفاظ کو برصغیر پاک و ہند کی عام و مشترک زبان سے خارج نہیں کیا جا سکتا۔ اگر ایسا کیا گیا تو ہندوستانی تہذیب کم نور، زبان بے رنگ اور اظہارِ بیان ٹوٹا ٹوٹا اور کمزور ہو جائے گا۔ خالص ہندوستانی زبان میں انشا کی ''مثنوی در لہجہ اردو'' پڑھیے تو آپ کو محسوس ہوگا کہ یہاں انشا کا اسلوب کمزور و بیمار سا ہو گیا ہے اور ان کی تخلیقی قوت ضعیف ہو گئی ہے۔ خود رانی کیتکی کی کہانی کی نثر میں آپ کو بار بار اظہارِ بیان کے اکھڑے اکھڑے پن، اجنبیت، بات کو گھما کر کہنے کی کوشش اور قلم کے عجز کا اس لیے احساس ہوگا کہ یہاں انشا عربی و فارسی کے الفاظ کو خارج کر کے اردو نثر کے خالص ہندوی امکان کو تلاش کرنے کا تجربہ کر رہے ہیں۔ اس بات کو ایک مثال سے سمجھیے۔ اسی کہانی میں ایک جگہ انشا نے یہ جملہ لکھا ہے ''اتنا بڑھ چلنا اچھا نہیں۔ میرے سر چوٹ ہے'' (ص ۵۴) اس جملے سے جو بات انشا کہنا چاہتے ہیں وہ پڑھنے والے تک پوری طرح نہیں پہنچتی اور ذہن سوچنے لگتا ہے: کیا سر پھٹ گیا تھا جس کی چوٹ ہے؟ پھر اس چوٹ کا بڑھ چلنے سے کیا تعلق ہے؟ اب آپ لفظ

"چوٹ" کی جگہ وہ عام مروج فارسی لفظ "درد" رکھ دیجیے تو ساری بات صاف ہو جاتی ہے۔ اسی طرح اس کہانی میں آپ توازن کے ساتھ چند عام و مروج فارسی عربی الفاظ شامل کر دیجیے تو اظہار بیان میں ایک نکھار، ایک خوبصورت رنگ پیدا ہو جائے گا اور اسلوب کا مصنوعی پن دور ہو کر فطری پن واپس آ جائے گا۔ رانی کیتکی کی کہانی کے تجربے سے ہمیں ایک بڑا سبق ملتا ہے اور اسی لیے یہ ایک بڑا ادبی تجربہ ہے اور ہمیشہ اہم رہے گا۔ اس کی وجہ تصنیف انشا نے یہ بتائی ہے کہ:

> "ایک دن بیٹھے بیٹھے یہ بات اپنے دھیان میں چڑھ آئی کہ کوئی کہانی ایسی کہیے جس میں ہندوی چھٹ اور کسی بول سے نپٹ نہ ملے، تب جا کر میرا جی پھول کی کلی کے روپ سے کھلے۔ باہر کی بولی اور گنواری کچھ اس بیچ نہ ہو" [۱۲۵]

جہاں تک اس بات کا تعلق ہے کہ باہر کی بولی کا کوئی لفظ عبارت میں نہ آئے انشا کم و بیش کامیاب ہیں۔ لیکن اس کوشش کے باوجود دو چار فارسی و عربی الفاظ ان جانے طور پر دبے پاؤں پھر بھی عبارت میں شامل ہو گئے ہیں مثلاً لفظ "نہ" (حرفِ نفی)۔ لتہ (کپڑے کا ٹکڑا) فارسی سے اردو میں آئے ہیں۔ اسی طرح "تبلہ" (طبلہ) اور ملولا (ملال سے یعنی رنجیدہ۔ اداس) عربی الاصل ہیں۔ ایک جگہ انگریزی لفظ "لالٹین" بھی استعمال ہوا ہے۔ انشا کے اس تجربے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ جو الفاظ زبان کا حصہ بن گئے ان کو کسی منصوبے کے تحت زبان سے خارج کرنا ایک منفی عمل ہے۔ اب رانی کیتکی کی کہانی کی "ہندوی چھٹ" کو دیکھیے تو عبارت میں آپ کو اوپری پن کا احساس ہوگا۔ اس میں شائستگی، گھلاوٹ اور نرمی بہت کم ہو گئی ہے اور اکھڑا اکھڑا پن عبارت کو فنی طور پر بے اثر کر رہا ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے رانی کیتکی کی کہانی کی نثر کا اس دور کے دوسرے مشہور قصوں کی عبارت سے مقابلہ کر کے دیکھنا چاہیے تاکہ انشا کے اس تجربے کی نوعیت کا اندازہ ہو سکے۔ پہلے شاہ عالم ثانی آفتاب کی "عجائب القصص" (۱۲۰۷ھ/۹۳۔۱۷۹۲ء) سے یہ اقتباس پڑھیے:

> "اس گفتگو میں تمام رات گذر گئی۔ صبح ہوتے ہی اس عورت نے دوشالہ منہ پر کھینچا اور اس چھپر کھٹ پر واسطے خواب کے دراز ہوئی اور دیو نے سرہانے کی چھڑی پائنتی اور پائنتی کی چھڑی سرہانے رکھ کر حربہ اپنا ہاتھ میں لے کر ایک چنگھاڑ ماری کہ تمام زمین اس سبزہ زار کی لرزے میں آئی۔ بعد اس کے روانہ طرف صحرا کے ہوا" [۱۲۶]

اس کے بعد میر امن کی "باغ و بہار" (۱۸۰۳ء) کی یہ عبارت پڑھیے:

> "ایک روز رات کو وہ دونوں قیدی سوتے تھے۔ میرا دل امنڈ آیا۔ بے اختیار رونے لگا اور خدا کی درگاہ میں ناک گھسنی کرنے لگا۔ پچھلے پہر کیا دیکھتا ہوں کہ خدا کی قدرت سے ایک رسی غار میں لٹکی اور آواز آہستہ میں سنی کہ اے کم بخت بدنصیب! ڈور کا سرا اپنے ہاتھ میں مضبوط باندھ اور یہاں سے نکل۔ میں نے سن کر دل میں خیال کیا کہ آخر بھائی مجھ پر مہربان ہو کر لہو کے جوش سے آپ ہی نکالنے آئے" [۱۲۷]

ان دونوں اقتباسات کو پڑھ کر اب "رانی کیتکی کی کہانی" (۱۲۲۳ھ/۹۔۱۸۰۸ء) کا یہ اقتباس پڑھیے:

> "باسمن جو سبھ گھڑی دیکھ کے ہڑبڑی سے گیا تھا، اوس پر بڑی کڑی پڑی۔ سنتے ہی رانی کیتکی

کے باپ نے کہا: ''اون کے ہمارے ناتا نہیں ہونے کا۔ اون کے باپ دادے ہمارے باپ دادوں کے آگے سدا ہاتھ جوڑ کے باتیں کیا کرتے تھے اور ٹک جو تیوری چڑھی دیکھتے تھے، بہت ڈرتے تھے۔ کیا ہوا جواب وہ بڑھ گئے اور اونچے پر چڑھ گئے۔ جس کے ماتھے ہم بائیں پانو کے انگوٹھے سے ٹیکا لگاویں وہ مہاراجوں کا راجا ہو جائے۔ کس کا مونھ جو یہ بات ہمارے مونھ پر لائے۔ بامھن نے جل بھن کے کہا اگلے بھی ایسی ہی کچھ بچارے ہوئے ہیں اور بھری سبھا میں یہی کہتے تھے: ''ہم میں اور اون میں کچھ گوت کی تو میل نہیں ہے، پر کنور کی ہٹ سے کچھ ہماری نہیں چلتی، نہیں تو ایسی اوچھی بات کب ہمارے مونھ سے نکلتی.....'' [۱۲۸]

''عجائب القصص'' کی عبارت میں کل (۶۵) الفاظ استعمال ہوئے ہیں جن میں صرف ۱۴ الفاظ فارسی و عربی کے ہیں اور باقی (۵۱) الفاظ ہندی الاصل اردو کے ہیں۔ ''باغ و بہار'' کی عبارت میں کل (۸۳) الفاظ استعمال ہوئے ہیں جن میں صرف (۱۸) الفاظ فارسی و عربی کے ہیں۔ گویا ''عجائب القصص'' کی عبارت میں تقریباً ۲۱ء۵ اور باغ و بہار میں ۲۱ء۶ فی صد الفاظ عربی و فارسی کے ہیں اور باقی الفاظ علی الترتیب ۷۹ء۵ اور ۷۹ء۴ فی صد ہندی الاصل الفاظ ہیں۔ رانی کیتکی کی عبارت میں (۱۴۶) الفاظ ہیں اور یہ سب کے سب ہندی الاصل اردو میں ہیں۔ ''عجائب القصص'' اور ''باغ و بہار'' میں فارسی و عربی کے جو الفاظ استعمال ہوئے ہیں وہ عام زبان کا حصہ ہیں۔ ان کے استعمال سے اسلوبِ بیان میں زور و تاثیر اور قوتِ اظہار بڑھ گئی ہے۔ لہجہ میں شائستگی کے ساتھ عبارت بھی رواں و سلیس ہو گئی ہے۔ ساتھ ہی اظہار کا اکھڑا اکھڑا پن بھی باقی نہیں رہا۔ رانی کیتکی کی عبارت میں سو فی صد ہندی الاصل الفاظ ہیں لیکن بیان و لہجے میں وہ نکھار نہیں ہے جو میر امن کی نثر میں نظر آتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ اگر فارسی و عربی کے اکیس بائیس فی صد عام و مروج الفاظ کے استعمال سے اظہار کی قوت اور جمالیاتی رنگ عبارت کے حسن و تاثیر میں اضافہ کرنے لگے تو ان لفظوں کو شعوری طور پر خارج کرنے کا عمل کیوں کیا جائے؟ اس سے کیا حاصل ہوگا؟ رانی کیتکی کی عبارت میں جو اور جتنی روانی اور حسن ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ انشا نے فارسی و عربی الفاظ تو استعمال نہیں کیے لیکن جملوں کی ساخت کے اردو پن کو باقی رکھا ہے اور وہ اس لیے کہ یہ لہجہ و آہنگ ان کا فطری لہجہ اور ان کی روح کے صوتی نظام کا فطری آہنگ ہے۔

انشا کے اس تجربے سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ ہندوستان کی مشترک تہذیب کی کوئی مشترک زبان، صحیح معنی میں، اسی وقت تک مشترک زبان نہیں بن سکتی جب تک فارسی و عربی کے عام و مروج الفاظ، جو مشترک تہذیبی ورثے کا حصہ ہیں، زبان میں شامل نہ رہیں۔ ان الفاظ سے زبان کا دائرہ وسیع اور اظہار کی قوت پُرزور ہو کر بیان کی توانائی کو جنم دیتی ہے۔ اصل مسئلہ توازن کا ہے۔ اگر غیر ضروری طور پر فارسی عربی کے الفاظ کثرت سے استعمال کیے جائیں جہاں ہندی الاصل الفاظ استعمال ہو سکتے ہیں یا سنسکرت کے نامانوس و غیر معروف الفاظ استعمال کیے جائیں جہاں ہندی الاصل اردو یا عام و مروج فارسی و عربی الفاظ استعمال ہو سکتے ہیں تو عبارت بوجھل ہو کر اسلوب بے اثر و کمزور ہو جائے گا۔ انتظار حسین نے رانی کیتکی کی کہانی کو ''خالص اردو'' لکھنے کا تجربہ کہا ہے۔ یہ بات صحیح نہیں ہے۔ کیا خالص اردو وہ ہے جس میں صرف ہندی الاصل الفاظ استعمال کیے جائیں اور فارسی عربی ترکی کا ایک بھی لفظ استعمال نہ کیا جائے خواہ وہ لفظ بول چال کی عام زبان کا حصہ ہی کیوں نہ ہو۔ خالص اردو کے معنی تو یہ ہیں کہ اس میں ہر وہ لفظ

استعمال کیا جائے جو عام بول چال کی زبان کا حصہ بن گیا ہو خواہ وہ کسی زبان سے تعلق رکھتا ہو۔ خالص اردو کسی تعصب یا پہلے سے سوچے سمجھے منصوبے کے تحت لفظوں کو خارج نہیں کرتی بلکہ اظہار کو جامعیت و وسعت دینے کے لیے فراخ دلی سے ہر اس زبان کے لفظ کو استعمال کرتی ہے جو اس کے اظہار کو توانائی بخشتا ہے۔ خود انشا کے نزدیک بھی خالص اردو کا یہی معیار تھا: ''جاننا چاہیے کہ جو لفظ اردو میں آیا اردو ہو گیا خواہ وہ لفظ عربی ہو یا فارسی، ترکی ہو یا سریانی، پنجابی یا پوربی۔ اصل کی رو سے غلط ہو یا صحیح۔ وہ لفظ اردو کا لفظ ہے'' [۱۲۹] رانی کیتکی کا اسلوب اسی لیے محدود اسلوب ہے۔

اس اسلوب کی ایک اور کمزوری یہ ہے کہ اس میں اردو کے بجل روز مرہ اور ترشے ترشائے محاوروں کے استعمال کی گنجائش بھی نہیں رہتی اور اس لیے اس میں لہجے کی وہ دل کشی بھی پیدا نہیں ہوتی جو روز مرہ و محاورہ سے نثر میں پیدا ہو جاتی ہے۔ زبان و بیان پر پوری قدرت رکھنے کے باوجود انشا کی رانی کیتکی کی کہانی میں اسی لیے وہ نکھار، وہ فنی اثر نہیں ہے جو میر امن کی نثر میں ملتا ہے۔ اس لیے رانی کیتکی کے اسلوب کو اچھوتا اسلوب تو کہا جا سکتا ہے لیکن میر امن کی طرح سادہ، دلکش اور زندہ اسلوب نہیں کہا جا سکتا۔ رانی کیتکی میں اظہار کے سکڑنے، سمٹنے کا احساس ہوتا ہے جب کہ میر امن کے ہاں مختلف سمتوں میں زبان و اظہار کے پھیلنے کا احساس ہوتا ہے۔ انشا کی رانی کیتکی کے زبان و بیان کا ''دریائے لطافت'' کے ان اردو نثر پاروں کے زبان و بیان سے مقابلہ کیجیے جو مختلف طبقوں کی زبان کے نمونے کے طور پر انشا نے درج کیے ہیں، تو ان نمونوں میں روز مرہ و محاورہ کے فطری رنگ اور جملوں کی فطری ساخت اور آہنگ سے جو لہجے پیدا ہوئے ہیں ان میں تازگی، تازہ دمی، دلکشی، حسن اور اثر و تاثیر کا احساس ہوتا ہے۔ جب کہ رانی کیتکی کے اسلوب میں گھٹن کا احساس ہوتا ہے۔ ایسی گھٹن جیسی شام کے وقت کسی گھنے چھتنار پیڑ کے نیچے کھڑے ہونے سے محسوس ہوتی ہے۔ رانی کیتکی کا ایک اقتباس آپ اوپر پڑھ چکے ہیں اب انشا کی اس نثر کا ایک اقتباس اور پڑھتے چلیے جو انھوں نے ''دریائے لطافت'' میں دیے ہیں تا کہ دونوں اسالیب کے تقابلی مطالعے سے یہ پہلو واضح ہو سکے:

''اور میر انشاء اللہ خاں بے چارے میر ماشاء اللہ کے بیٹے، آنگے پری زاد تھے، ہم بھی گھورنے جاتے تھے، اب چند روز سے شاعر بن گئے ہیں۔ مرزا مظہر جان جاناں کے روز مرے کو نام رکھتے ہیں اور سب سے زیادہ ایک اور سنیے کہ سعادت یار طہماسپ کا بیٹا، انوری ریختے کا آپ کو جانتا ہے، ایک قصہ کہا ہے۔ رنڈیوں کی بولی اس میں باندھی ہے۔ میر حسن پر زہر کھایا ہے۔ ہر چند اس مرحوم کو بھی کچھ شعور نہ تھا، بدر منیر کی مثنوی نہیں کہی، سانڈے کا تیل بیچتے ہیں''۔ [۱۳۰]

اس عبارت میں کل (۸۲) الفاظ ہیں جن میں (۷) تو نام ہیں اور ان کے علاوہ (۱۳) الفاظ فارسی و عربی کے ہیں۔ باقی ۶۲ لفظ ہندی الاصل اردو کے ہیں۔ ان (۱۳) فارسی و عربی لفظوں کے استعمال سے زبان و بیان نکھر گئے ہیں۔ اور روز مرہ و محاورے آزادی اور فطری پن کے ساتھ استعمال میں آ گئے ہیں۔ اسی لیے یہ عبارت کھلی کھلی، تازہ دم اور پر اثر ہو گئی ہے۔

انشا نے اپنے ''روز نامچہ'' میں ۸ر جمادی الثانی ۱۲۲۳ھ کے تحت لکھا ہے کہ ''جناب عالی (نواب سعادت علی خاں) کے صاحبزادے حسین علی خان صاحب نے دربار میں مجھے سامنے بلا کر کہا: وہ قصہ جو تم نے اردو زبان میں فارسی و عربی اور پوربی الفاظ کی آمیزش کے بغیر کہا ہے، میں نے وہ پوری کتاب اپنے ہاتھ سے نقل کر کے رکھ لی ہے۔ تم نے حیرت انگیز کارنامہ پیش کیا ہے۔ ایسی اچھی عمدہ خوبصورت چیز کہ کسی کی مجال نہیں کہ اس میں ایک لفظ عربی و فارسی کا

ڈھونڈھ نکالے"[۱۳۱] اس عبارت سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کہانی کو لکھے ہوئے انشا کو زیادہ عرصہ نہیں ہوا تھا اور پڑھنے والے نے بھی اس حیرت انگیز کارنامے کو ابھی کچھ دن پہلے پڑھا تھا۔ ۱۲۲۲ھ میں انشا نے "دریائے لطافت" کو مکمل کیا جس میں مختلف طبقوں کی زبانوں کے لہجوں کو بھی درج کیا تھا۔ اس میں "لطائف السعادت" کا ذکر تو کیا ہے لیکن "رانی کیتکی کی کہانی" یا "سلکِ گوہر" کا کوئی ذکر نہیں ہے حالانکہ یہ دونوں کہانیاں اور خصوصاً رانی کیتکی کی کہانی ایسی تھی جو "دریائے لطافت" کی زبان سے قریب تر تھی اور اردو زبان کی جس حیثیت کو انشا نے اُبھارا تھا، اس کا ذکر برمحل تھا۔ یہ ممکن نہیں تھا کہ یہ کہانی لکھی گئی ہوتی اور انشا اس کا ذکر نہ کرتے۔ اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ یہ مختصر سی کہانی انشا نے ۱۲۲۳ھ/ ۱۸۰۸ء میں دریائے لطافت سے فارغ ہو کر لکھی۔ وقت کے ساتھ ساتھ زمانہ انشا کی اس جدت کو بھول گیا اور صرف اس کا ذکر باقی رہ گیا۔ انشا کی وفات کے برسوں بعد مسٹر شنٹ، پرنسپل مارٹن کالج لکھنؤ کو اس کہانی کا ایک نسخہ ملا جسے انھوں نے ایشیاٹک سوسائٹی آف بنگال کے جرنل میں طبع کرادیا۔ ۱۸۵۲ء میں اس کا ایک حصہ اور ۱۸۵۵ء میں اس کا بقیہ حصہ شائع ہوا۔ مولوی عبدالحق نے رسالہ "اردو" اورنگ آباد اپریل ۱۹۲۶ء میں ممکن تصحیح کے بعد اسے دوبارہ شائع کیا۔ اشاعت کے بعد پنڈت منوہر لال زتشی نے ایک نسخہ فراہم کیا جو کسی زمانے میں دیوناگری حروف میں لکھنؤ سے چھپا تھا جس کی مدد سے مزید تصحیح کر کے ۱۹۳۳ء میں رانی کیتکی کی کہانی کو کتابی صورت میں شائع کیا اور ۱۹۵۵ء میں اس کا دوسرا ایڈیشن امتیاز علی خاں عرشی کی تصحیح کے بعد کراچی سے شائع کیا۔ ۱۹۷۵ء میں اس کا تیسرا اور ۱۹۸۶ء میں اس کا چوتھا ایڈیشن سید قدرت نقوی کی مزید تصحیح و فرہنگ کے ساتھ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی سے شائع ہوا۔ ۱۹۷۱ء میں مجلس ترقی ادب لاہور نے انتظار حسین کی ترتیب اور مقدمہ کے ساتھ اسے شائع کیا۔ ہندی والے اسے ہندی کی پہلی کہانی تسلیم کرتے ہیں۔

رانی کیتکی کی کہانی ایک سادہ سی کہانی ہے۔ راجا سورج بھان کا سولہ سالہ بیٹا اودے بھان شکار کھیلتے کھیلتے اپنے ساتھیوں سے جدا ہو کر آرام کرنے ایک باغ میں جاتا ہے جہاں وہ رانی کیتکی پر اور رانی اس پر عاشق ہو جاتے ہیں۔ وہ ایک دوسرے سے وعدہ وعید کرتے ہیں لیکن رانی کیتکی کا باپ راجا جگت پرساد بیٹی دینے کو منع کر دیتا ہے۔ دونوں میں جنگ ہوتی ہے اور راجا جگت پرساد اپنے گرو مہندر گر کی مدد سے راجا سورج بھان کی فوج کو تہس نہس کر کے اودے بھان، راجہ سورج بھان اور رانی لچھمی باس کو ہرن بنوا کر جنگل میں چھڑوا دیتا ہے اور راجہ جگت پرساد کو شیر کی کھال اور الوپ انجن بھی دیتا ہے جس کی تاثیر یہ ہے کہ شیر کی کھال سے ایک بال نوچ کر آگ پر دکھانے سے وہ فوراً آن پہنچیں گے اور الوپ انجن کو آنکھ میں لگانے سے لگانے والا سب کی نظروں سے اوجھل رہے گا۔ ایک دن رانی کیتکی نے آنکھ مچولی کھیلنے کے لیے الوپ انجن مانگا۔ باپ نے دے دیا اور ایک دن اودے بھان کی تلاش میں وہ غائب ہو گئی۔ سارے محل میں کہرام مچ گیا۔ اس کی سہیلی مدن بان کیتکی کی تلاش میں نکلی اور اسے تلاش کر کے اس بات پر راضی کر لیا کہ اگر وہ اپنے ماں باپ کو چٹھی لکھ دے تو وہ مہندر گر سے کہہ کر کنور اودے کو تلاش کروالیں گے۔ گرو مہندر گر نے اس کام پر اپنے نوے لاکھ جوگیوں کو لگایا مگر وہ ناکام رہے۔ اس نے راجا اندر کو چٹھی بھیجی۔ خط ملتے ہی راجا اندر ملنے آگئے اور اودھے بھان کو تلاش کر کے راج پر بٹھا دیا۔ دونوں طرف سے بیاہ کی تیاریاں شروع ہو گئیں اور راجا اندر اور گرو مہندر گر کی شرکت سے شادی میں وہ رونق ہوئی کہ اس ٹھاٹھ کی شادی شاید ہی کسی نے دیکھی ہو۔

یہ ایک عام سا قصہ ہے لیکن اس کی اصل اہمیت اس "تجربے" کی وجہ سے ہے جو، فارسی عربی کے الفاظ

خارج کر کے کہانی کو بیان کرتے ہوئے انشا نے کیا ہے۔ اس قصے میں کم و بیش وہ سب عناصر موجود ہیں جو اس دور کی دوسری عام کہانیوں یا داستانوں میں ملتے ہیں۔ اس میں عشق کی داستان بھی ہے۔ راجا، رانی، راج کمار اور راج کماری بھی ہیں اور فراق و وصل کی تصویریں بھی ہیں۔ الوپ انجن بھی ہے کہ جسے آنکھ میں لگانے والا سب کو دیکھ سکتا ہے لیکن اسے کوئی نہیں دیکھ سکتا۔ شیر کی کھال بھی ہے جس کے ایک رونگٹے کو آگ پر دکھانے سے مہندر گر ویسے ہی آ حاضر ہوتا ہے جیسے دوسری کہانیوں میں درویش، دیو یا جادوگر آتے ہیں۔ اس کہانی میں مہندر گر وہی کام کرتا ہے جو دوسری کہانیوں میں جادوگر کرتے ہیں۔ اس میں جنگ بھی ہے اور مافوق الفطرت عناصر بھی۔ مہندر گر کالی آندھی لا کر راجا سورج بھان کے لشکر کو تباہ کر دیتا ہے۔ کایا کلپ بھی ہے کہ مہندر گر اودے بھان، راجا سورج بھان اور رانی لچھمی باس کو ہرن بنا کر جنگل میں چھڑوا دیتا ہے۔ راجا اندر، ان کی پریاں اور اکھاڑا بھی ہے اور رقص و موسیقی کے جشن بھی۔ انشا نے ایک اچھے افسانہ نگار کی طرح ان تمام اجزا کو توازن کے ساتھ اس طرح جوڑا ہے کہ کہانی میں دلچسپی باقی رہتی ہے۔ اس کا خاتمہ کمزور ہے۔ یہاں معلوم ہوتا ہے کہ انشا کا قلم، عربی فارسی کے مروج و عام مستعمل الفاظ کو خارج کرنے کے مسلسل دباؤ سے اب تھک سا گیا ہے۔

اس میں یوں تو کئی کردار ہیں...... کنور اودے بھان، اس کا باپ راجہ سورج بھان اور ماں لچھمی باس ہے۔ رانی کیتکی، اس کا باپ راجا جگت پرکاس اور ماں کام لتا ہے۔ سہیلی مدن بان ہے۔ پھر با مھن ہے جو پیغام لے کر جاتا ہے۔ گوسائیں مہندر گر اور ان کے جوگی جوگنیں ہیں۔ راجا اندر اور ان کی پریاں ہیں لیکن اصل کردار رانی کیتکی، مدن بان اور مہندر گر ہیں۔ دوسرے کردار ذرا دیر کو آتے ہیں۔ کہانی کے عمل کو آگے بڑھاتے ہیں اور پیچھے چلے جاتے ہیں یا ہرن ہرنی بن کر غائب ہو جاتے ہیں اور جب انسان کے روپ میں دوبارہ سامنے آتے ہیں تو اپنے بیٹے کی شادی کی تیاریوں میں مصروف ہو جاتے ہیں۔ راجا جگت پرساد آن بان کا آدمی ہے۔ اسے اپنے خاندان اور اسلاف پر بڑا ناز ہے۔ نتیجے سے بے نیاز ہو کر وہ اودے بھان کے رشتے کو ٹھکرا دیتا ہے لیکن بنیادی طور پر وہ بزدل آدمی ہے۔ جب مہندر گر کی مدد سے اسے فتح حاصل ہوتی ہے تو وہ اس بات سے ڈرنے لگتا ہے کہ سورج بھان سے تو وہ بچ گیا، اب اگر اس کا چچا چندر بھان چڑھ آیا تو کیوں کر بچوں گا اور جب مہندر گر اسے شیر کی کھال اور الوپ انجن دیتا ہے تو پھر اسے اطمینان ہوتا ہے۔ وہ بغیر سہارے یا مدد کے اپنا راج چلانے سے قاصر نظر آتا ہے۔ راجا جگت پرکاس نوابانِ اودھ کی روح کا نمائندہ ہے۔ مہندر گر انگریز کی روح کا ترجمان ہے اور راجا اندر انگریز ریذیڈنٹ کی علامت ہے۔ رانی کیتکی نو عمر ہے لیکن دھن کی پکی ہے۔ جب اودے بھان پر عاشق ہوتی ہے تو ذرا دیر میں فیصلہ کر لیتی ہے کہ ''اب جو ہونی ہو سو ہو۔ سر رہتا رہے، جاتا جائے۔ اری یہ جوڑا میرے اور اس کے بنانے والے نے ملا دیا''۔ پھر وہ ایک دوسرے کی انگوٹھیاں پہن لیتے ہیں اور تحریر بھی دے دیتے ہیں جب جنگ ہوتی ہے تو وہ رونے لگتی ہے۔ اودے بھان مالن کے ذریعے خط بھیجتا ہے اور دور دیس میں نکل چلنے کو کہتا ہے تو عشق اور فرض کی کشمکش اس کے اندر شروع ہو جاتی ہے اور جو وہ فیصلہ کرتی ہے اس سے عشق کے ساتھ فرض کے احساس سے اس کے اعلیٰ کردار کا اظہار ہوتا ہے۔ وہ کہتی ہے: اے میرے جی کے گاہک! جو تو مجھے بوٹی بوٹی کر چیل کوے کو دے ڈالے تو بھی میری آنکھوں کو چین، کلیجے کو سکھ ہووے۔ پر یہ بھاگ چلنے کی بات اچھی نہیں''۔

لیکن بعد میں جب مہندر گر کی مدد سے اس کا باپ جنگ جیت گیا اور اودے بھان اور اس کے ماں باپ

ہرن ہرنی بنادیے گئے تو وہ بڑی ہوشیاری سے الوپ انجن لے کر ان کے تلاش میں چل نکلنے کا عزم کرتی ہے اور اپنی سہیلی مدن بان سے ساتھ چلنے کو کہتی ہے۔ مدن بان جب یہ جواب دیتی ہے کہ ''چولھے بھاڑ میں جائے یہ چاہت جس کے لیے ماں باپ، راج پاٹ، سکھ نیند، لاج کو چھوڑ کر ندی کے کچھاڑوں میں پھرنا پڑے۔ گھر اجاڑیں اور بہکا کے اون کی اکلوتی لاڈلی بیٹی کو لے جاویں۔ اوس دن تمھیں یہ سمجھ نہیں آئی تھی جب تمہارے اور اس کے ماں باپ میں لڑائی ہو رہی تھی اور اس نے مالن کے ہاتھ تمھیں لکھ بھیجا تھا''۔ یہ سن کر رانی کیتکی بات کو ٹال جاتی ہے اور بڑی چالاکی سے کہتی ہے کہ اری تو بڑی باولی چڑیا ہے جو تو نے یہ بات ٹھیک ٹھاک کر جان لی اور مجھ سے لڑنے لگی'' لیکن وہ دھن کی پکی تھی اور ایک رات بن کہے الوپ انجن لگا کر اودھے بھان کی تلاش میں نکل گئی۔ رانی کیتکی کا کردار اس کہانی کی جان ہے۔ وہی اپنے عمل سے کہانی کو آگے بڑھاتی ہے اور اسی کے عمل سے کہانی انجام کو پہنچتی ہے اور دونوں کی شادی ہو جاتی ہے۔

مدن بان رانی کیتکی کی رازدار اور سہیلی ہے۔ وہ عقل اور سمجھ بوجھ کی علامت ہے۔ وہ اودے بان اور کیتکی کو قریب لانے میں مدد دیتی ہے۔ جب وہ دونوں چپ چاپ ایک دوسرے کے سامنے بیٹھے ہیں تو وہ ان کے بدن گدگداتی ہے اور بات چیت پر اکساتی ہے لیکن جب رانی کیتکی انگوٹھی پہناتے وقت مدن بھان کے چٹکی لیتی ہے تو وہ کہتی ہے: ''سچ پوچھ تو اتنی بھی بہت ہوئی۔ اتنا بڑھ چلنا اچھا نہیں...... اب اٹھ چلو اور اون کو سونے دو'' اور جب رانی کیتکی اودے بھان کی تلاش میں نکلنا چاہتی ہے تو وہ اسے سمجھاتی ہے۔ لیکن جب رانی کیتکی اکیلی چلی جاتی ہے تو وہی اس کی تلاش میں نکلتی ہے اور اس کا کھوج لگا لیتی ہے اور سمجھا بجھا کر ماں باپ کے نام اس سے چٹھی لکھوانے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ یہ کہانی اب اس کے عمل سے آگے بڑھتی ہے۔

مہندر گر بڑے گرو ہیں۔ نوے لاکھ جوگی ان کے مرید ہیں۔ ان کی کرامت ایسی ہے کہ وہ جادوگروں کی طرح وہ سب کچھ کر سکتے ہیں جو خدا کر سکتا ہے۔ تانبے رانگ کو سونا بنا سکتے ہیں۔ گٹکا منھ میں لے کر اڑ سکتے ہیں۔ سونے روپے کا مینھ برسا سکتے ہیں اور جس روپ میں چاہیں آ سکتے ہیں۔ گانے میں مہادیو جی اُن کے کان پکڑتے ہیں۔ چھ راگ اور چھتیس (۳۶) راگنیاں آٹھ پہر ان کے سامنے ہاتھ جوڑے کھڑی رہتی ہیں۔ وہی اپنی کرامت سے کالی آندھی لاتے ہیں اور راجا سورج بھان کی فوج کو تہس نہس کر کے راجا جگت پرکاس کو فتح سے ہم کنار کرتے ہیں۔ وہی اپنی کرامت سے کنور اودے بھان اور اس کے ماں باپ کو ہرن ہرنی بنوا کر جنگل میں چھڑوا دیتے ہیں۔ وہی چلتے وقت راجا جگت پرکاس کو شیر کی کھال اور الوپ انجن دیتے ہیں۔ رجا اندر خود ان سے ملنے آتا ہے۔ وہی راجا سورج بھان وغیرہ کو دوبارہ انسان کے روپ میں لانے کا سبب بنتے ہیں اور پھر اسے راج پر بٹھاتے ہیں اور بیاہ کی تیاری کے لیے کہتے ہیں۔ وہ خود برات لے کر جاتے ہیں۔ مہندر گر اسی لیے کہانی میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔

کنور اودے بان مقدر کا مارا ہوا ہے۔ وہ کچھ کرنا چاہتا ہے تو حالات اس کا ساتھ نہیں دیتے اور وہ ہرن بن کر جنگل جنگل گھاس چگتا پھرتا ہے۔ اس کے بعد دوسرے ہی سب کام اس کے لیے کرتے ہیں۔ وہ نوعمر ہے۔ شرمیلا ہے۔ رانی کیتکی ہی اس کے چٹکی لیتی ہے۔ ماں باپ کے پوچھنے پر بھی کچھ نہیں بتاتا لیکن جب وہ کہتے ہیں کہ لکھ کر بھیج دو تو لکھ کر بھیج دیتا ہے۔ رانی کیتکی خود اس کے پاس آتی ہے۔ وہ اس وقت تک بات نہیں کرتا جب تک خود کیتکی اس سے بات نہیں کرتی حالانکہ کہانی کے شروع میں جس طرح انشا نے اسے پیش کیا تھا تو اندازہ ہوتا تھا کہ وہ بڑے معرکے سر کرے گا لیکن اس کے بعد وہ جس طرح کہانی میں ابھرتا ہے اس میں اس کا عمل کہانی کو آگے نہیں بڑھاتا۔ وہ جنگ

بھی محض تماشائی ہے۔ اس کے بعد وہ بس انسان کے روپ میں واپس آ کر دولہا بن کر سامنے آتا ہے۔ کہانی کے لحاظ سے اصل کردار، رانی کیتکی، مہندر گر اور مدن بان ہیں۔ یہی کردار کہانی کو آگے بڑھا کر اسے انجام کو پہنچاتے ہیں۔

اس کہانی کا مقابلہ اگر اس دور کی دوسری کہانیوں سے کیا جائے تو ان کے سامنے یہ ایک عام سی کہانی نظر آئے گی لیکن اس کی اصل اہمیت دلچسپ کہانی کی وجہ سے نہیں بلکہ اس تجربے کی وجہ سے ہے جو انشا نے اسلوب میں نیا ہے اور اس مشکل تجربے کے باوجود کہانی کی دلچسپی کو برقرار رکھا ہے۔

سلک گوہر:

انشا کی دوسری کہانی ''سلکِ گوہر'' ہے جس میں غیر منقوطہ نثر میں کہانی لکھنے کا تجربہ کیا گیا ہے۔ اس کا ایک مخطوطہ کتب خانہ ریاست رامپور میں ہے جسے امتیاز علی خاں عرشی نے مرتب اور ۱۹۴۸ء میں شائع کیا [۱۳۲] دوسرا مخطوطہ جموں یونیورسٹی میں ہے جس کا تعارف عابد پیشاوری نے اپنے مضمون میں کرایا اور بتایا ہے کہ اس کی مدد سے مستند متن تیار کیا جاسکتا ہے [۱۳۳] اور قیاس کی بنیاد پر لکھا ہے کہ ''یہ ۴ رشعبان ۱۲۱۴ھ کے بعد اور ۱۲۱۵ھ کے اختتام سے پہلے کی تصنیف ہے'' [۱۳۴] لیکن یہ محض قیاس ہے اس کی بنیاد کسی ٹھوس دلیل پر نہیں ہے۔

اردو کے حروف تہجی میں (۱۸) حروف غیر منقوطہ ہیں۔ یہاں اس گنتی میں ٹ ڈ ڑ بھی منقوطہ اس لیے شمار کیے گئے ہیں کہ انشا کے زمانے میں ان حروف پر بھی بجائے ''ط'' کے چار نقطے لگائے جاتے تھے [۱۳۵] اس طرح کل ۱۸ حروف غیر منقوطہ رہ جاتے ہیں۔ حروف تہجی کا بڑا حصہ اپنے دائرہ کار سے خارج کر کے مربوط قصہ بیان کرنا بے حد مشکل کام تھا۔ غیر منقوطہ نظم لکھنے کا تجربہ انشا اپنی فارسی مثنوی طورالاسرار (۱۲۱۴ھ/۱۷۹۹ء) میں کر چکے تھے۔ اردو میں بھی ان کا ایک غیر منقوطہ دیوان موجود ہے۔ اس کے علاوہ حضرت علیؓ کی منقبت میں ان کا اردو قصیدہ ''طورالکلام'' بھی غیر منقوطہ ہے۔ ان سے پہلے فیضی اپنی عربی تصانیف: ''مواردالکلم'' اور سواطع الالہام'' (عربی نثر) اور دیوان مادح (فارسی نظم) میں یہ کام کر چکے تھے۔ اردو نثر میں انشا کا یہ تجربہ ان کی غیر منقوطہ شاعری ہی کا ایک حصہ ہے بلکہ ''سلک گہر'' میں استعمال ہونے والے اکثر الفاظ ان کے ''غیر منقوطہ دیوان'' اور ''طورالکلام'' اور ''طورالاسرار'' میں آچکے ہیں۔ اگر ان الفاظ کا اشاریہ بنایا جائے تو یہ بات سامنے آئے گی کہ انشا نے اس غیر منقوطہ ذخیرۂ الفاظ سے قدم قدم پر استفادہ کیا ہے بلکہ بعض جگہ غیر منقوطہ فارسی و اردو اشعار کو نثر میں لکھ دیا ہے۔ ''سلکِ گوہر'' کو پڑھتے ہوئے طبیعت الجھتی ہے۔ اکثر مقامات پر معنی کا سرا بہت مشکل سے ہاتھ آتا ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ ہم نثر نہیں پڑھ رہے ہیں بلکہ بہت مشکل پہیلی بوجھ رہے ہیں۔ ایک جگہ اپنے اور اپنے والد کے ناموں کو غیر منقوطہ کرنے کی کوشش میں ''انشاءاللہ'' کے لیے ''ارادالله'' اور ''ماشاءاللہ'' کے لیے ''لمع اللہ'' کے الفاظ وضع کیے ہیں۔ اسی طرح نواب سعادت علی خاں میں بھی چونکہ نقطے آتے ہیں اس لیے لکھا کہ ''اسم معلا اس کا الہ السعادہ معلوم ہوا''۔ بار بار کے اس عمل سے نثر اتنی الجھ گئی ہے کہ اسے پڑھتے ہوئے الجھن ہوتی ہے۔ کسی ایک صنعت کے مسلسل استعمال اور منقوطہ و غیر منقوطہ کی پابندی سے خود نثر کی کیا مٹی پلید ہوتی ہے اور نثر کا جمالیاتی پہلو اور کہانی کا لطف کس طرح شدید مجروح ہوتا ہے، انشا کی ''سلکِ گوہر'' اس کی مثال ہے۔ اسی قسم کا عمل ہمیں آئندہ دور میں جعفر علی شیون کی داستان ''طلسم حیرت'' (۱۲۸۹ھ/۱۸۷۲ء) میں ملتا ہے جہاں ضلع جگت اور تجنیس لفظی کی صنعت کو التزام کے ساتھ داستان میں اس طرح استعمال کیا ہے کہ اس کی نثر پڑھنا یا

داستان سے لطف اٹھانا دوبھر ہو گیا ہے۔

بہر حال ''سلکِ گوہر'' کی تاریخی اہمیت یہ ہے کہ یہ اردو نثر کا پہلا غیر منقوطہ قصہ ہے۔ اس میں ملک روس اور ملکۂ گوہر آرا کی داستان بیان کی گئی ہے۔ اس پابندی کی وجہ سے انشا کا ذخیرۂ الفاظ اتنا محدود ہو گیا ہے کہ وہ بار بار ایک سے الفاظ استعمال کرتے ہیں اور یہ وہ الفاظ ہیں جو نہ تو بول چال کی زبان کا حصہ ہیں اور نہ معروف ہیں بلکہ غیر منقوطہ ہونے کی وجہ سے عربی فارسی ترکی زبانوں سے لیے گئے ہیں۔ اور اسی لیے ساری عبارت میں اظہارِ بیان کا سانس قدم قدم پر پھولنے لگتا ہے۔ انشا کی جدت پسند طبیعت نے غیر منقوطہ نثر لکھنے کا تجربہ تو کیا مگر یہ بامعنی تجربہ نہ بن سکا۔ اس میں نہ کہانی کا لطف ہے اور نہ اسلوبِ بیان کا بلکہ لفظوں کا ایک ایسا جال سا بن گیا ہے جسے لفظوں کے گورکھ دھندے کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اس عمل سے ہر بات، ہر پہلو چھپ گیا ہے حتیٰ کہ وصل کا بیان، ساری تفصیل کے باوجود، پس پردہ چلا گیا ہے[۱۳۶]

اگر یہ عبارت منقوطہ غیر منقوطہ کی تفریق کے بغیر لکھی جاتی ہے تو اس کا یہ کھلا پن ناگوار گزرتا۔ غیر منقوطہ الفاظ نے اس پر پردہ ڈال دیا ہے اور ساتھ ہی طبقۂ خواص کے لیے تفریح و لطف کا سامان فراہم کر دیا ہے ''سلکِ گوہر'' کا قصہ انشاء اللہ خاں انشا کی جدت پسند طبیعت کا مظہر ہے اور پہلی غیر منقوطہ اردو نثر ہے۔

انشا کی ان سب جدت پسندیوں، ان کی ذہنی تیزی و ذکاوت اور رنگا رنگ دلچسپیوں کو دیکھیے تو وہ ایک ایسی بڑی شخصیت نظر آتے ہیں جو اس دور کے معرکوں میں، ادبی رجحانات کو بنانے میں، اس دور کے مذاق کی ترجمانی کرنے اور اس میں ظرافت کے عنصر کا اضافہ کرنے میں پیش پیش ہیں۔ انھوں نے اردو غزل میں جن امکانات کو ابھارا، وہ آج بھی کسی نئے خلاق ذہن کے منتظر ہیں۔ انھوں نے شاعری اور نثر میں جتنے تجربے کیے اتنے اس دور کے کسی دوسرے شاعر نے نہیں کیے۔ انھوں نے اردو نثر، اردو زبان، اور اردو شاعری میں اپنے مزاج کا پکا رنگ جمایا ہے اور ایسے پہلو ابھارے ہیں جو ان کے ساتھ مخصوص ہیں۔ ''ہندوستانیت'' اور ''اردو پن'' ان کی نمایاں پہچان ہے۔ انشا اپنے دور پر پوری طرح چھائے ہوئے ہیں۔ ''دریائے لطافت'' اردو زبان کی اولین قواعد ہے جسے کسی اہلِ زبان نے لکھا اور جس میں اردو زبان کی قواعد کو ایک الگ و ممتاز زبان کی حیثیت سے دیکھا ہے۔ فارسی عربی ترکی اور گنواری الفاظ کے بغیر نثر لکھنے کا تجربہ ''رانی کیتکی کی کہانی'' کی صورت میں ہمارے سامنے ہے۔ غیر منقوطہ نثر لکھنے کا تجربہ اور اس کی اولیت کا سہرا بھی ان کے سر ہے۔ یہ دونوں قسم کے تجربے انھوں نے اپنی شاعری میں بھی کیے ہیں۔ ''ریختی'' سعادت یار خاں رنگین کی اولیت ہے لیکن تاریخِ ریختی میں رنگین کے فوراً بعد انشا ہی کا نام آتا ہے۔ ان کی تخلیقات اس دور کے دربار، اس کے رنگ و مزاج، مذاقِ سخن اور پسند و ناپسند کی ترجمان ہیں۔ انھوں نے میر غفر غینی، بھاڑ امل، کبی نورن وغیرہ کی صورت میں کئی کردار اردو ادب کو دیے ہیں۔ اردو غزل میں انشا نے جن امکانات کو اُبھارا، آگے چل کر یہی رجحانات، میر و سودا، جرأت و مصحفی اور رنگین کے اثرات کے ساتھ مل کر اپنی نئی شکل بنا کر نمایاں ہوئے۔ جب بھی تاریخ لکھی جائے گی انشاء اللہ خاں انشا کا نام اور کام نمایاں رہے گا۔ میر نے کہا تھا:

ایک دو ہی ہوتے ہیں خوش طرز و طور
اب چناں چہ میر و سودا کا ہے دور

لیکن اس دور میں میر و سودا کے دور کو رد کرتی ہوئی ایک اور آواز بھی سنائی دیتی ہے:

ہو چکا دورِ میرؔ اور مرزاؔ
اب زمانے میں ہے مرا دورا
دردؔ کو شاعروں میں سمجھوں میں
یہ تو ہونا نہیں ہے وا دردا
کیوں کہ دلی کے بیچ گزرے ہیں
ڈھائی شاعر سر آمدِ شعرا
اس کی تفصیل یہ کہ کہتے ہیں
میر و مرزا دو، اور درد آدھا
یہ مسلّم کہ ہے فصیح و بلیغ
جو کچھ اس نے غزل کی قسم کہا
ایک جو ناتمام ہووے اسے
شاعروں میں گنوں کیوں پورا

یہ مصحفی کی آواز ہے جس کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] اپنے نام کو انشا نے اپنے کلام میں کئی جگہ باندھا ہے: ع دیوان میر انشاءاللہ خان تماشا۔ کلام انشا، مرتبہ مرزا محمد عسکری محمد رفیع، ص ۴، ہندوستانی اکیڈمی، الہ آباد، ۱۹۵۲ء۔

[۲] لطائف السعادت، انشاءاللہ خاں انشا، مرتبہ ڈاکٹر آمنہ خاتون، ص ۲۰، بنگلور میسور، ۱۹۵۵ء۔

[۳] میر ماشاءاللہ مصدر، قاضی عبدالودود، ص ۳۴، رسالہ معاصر۔۲، پٹنہ، جنوری ۱۹۵۲ء۔

[۴] مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ حافظ محمود شیرانی، جلد اول، ص ۸۰، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، ۱۹۳۰ء اور انشا کا ترکی روزنامچہ، ترجمہ و ترتیب، ڈاکٹر سید نعیم الدین، ص ۲۳، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۸۰ء۔

[۵] این اورینٹل بایوگرافیکل ڈکشنری، ٹامس ولیم بیل، ص ۳۸۶، لاہور، ۱۹۷۵ء۔

[۶] نواب قاسم علی خان، ۱۱۷۴ھ/۱۷۶۰ء میں مسند حکومت پر بیٹھے اور ۱۱۷۷ھ/۱۷۶۳ء میں انگریزوں سے جنگ کے بعد معزول ہوئے۔ گویا قاسم علی خاں کا ''عالم تنزل'' یہی سال ۱۱۷۷ھ/۱۷۶۳ء ہوا۔ دیکھیے مخزن الغرائب، شیخ احمد علی سندیلوی، جلد اول، ص ۲۸۵، مطبوعہ لاہور، ۱۹۶۸ء۔

[۷] دیوان انشا (قلمی) ص ۴۳، مملوکہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

[۸] تذکرہ انیس الاحبا (قلمی) ورق ۷۴ الف، مملوکہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی (دیکھیے اردو ترجمہ حواشی ب)

[۹] مخزن ا[illegible]ب، ص ۲۸۵۔۲۸۶، محولہ بالا۔

[۱۰] ایضاً

[۱۱] تذکرۂ شعرائے ہندی، میر حسن، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، اردو پبلشرز، لکھنو، ۱۹۷۹ء۔

[۱۲] تذکرۂ شعرائے ہندی، ایضاً ص ۵۹، (دیکھیے اردو ترجمہ حواشی ب)۔

[۱۳] دریائے لطافت، انشاءاللہ خاں انشا ص ۲۹۔۳۰، ترجمہ پنڈت کیفی، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۵ء۔

[۱۴] مخزن الغرائب، محولہ بالا، ص ۲۸۶۔

[۱۵] ایضاً ص ۲۸۶۔

[۱۵۔الف] کلام انشا، محولہ بالا، ص ۳۰۲۔

[۱۶] ''انشا کا ترکی روز نامچہ، محولہ بالا، ص ۴۰۔
[۱۷] گلشنِ ہند، مرزا علی لطف، ص ۳۶، حیدر آباد دکن، ۱۹۰۶ء۔
[۱۸] لطائف السعادت، انشااللہ خاں انشا، مرتبہ آمنہ خاتون، لطیفہ ۲۶، ص ۴۲۔۴۴، بنگلور، ۱۹۵۵ء۔
[۱۹] عمدۂ منتخبہ، نواب اعظم الدولہ میر محمد خاں بہادر سرور، مرتبہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، ص ۲۴۔۲۵، دہلی، ۱۹۶۱ء۔
[۲۰] سفینۂ ہندی، بھگوان داس ہندی، مرتبہ عطا کاکوی، ص ۱۹، ادارۂ تحقیقات عربی و فارسی، پٹنہ، ۱۹۵۸ء۔
[۲۱] ایضاً
[۲۲] ''ترکی روزنامچہ'' ص ۷۴، محولہ بالا۔
[۲۳] سوانحات سلاطین اودھ، جلد اول، سید کمال الدین حیدر، ص ۱۸۴، مطبع نولکشور، لکھنو، ۱۸۹۶ء۔
[۲۴] رقعات مرزا قتیل، ص ۷۱، مطبع شعلہ طور کانپور، ۱۲۵۷ھ
[۲۵] رقعات قتیل، رقعہ ۱۳۶، ص ۷۱، ایضاً
[۲۶] کچھ انشا کے بارے میں، قاضی عبدالودود، مطبوعہ ''نوائے ادب'' بمبئی، جنوری ۱۹۵۱ء (اردو ترجمہ حواشی ب)
[۲۷] کچھ انشا کے بارے میں، نمبر ۲، مطبوعہ نوائے ادب بمبئی، اکتوبر ۱۹۵۳ء
[۲۸] ایضاً
[۲۹] رقعات قتیل، رقعہ نمبر ۴۴، ص ۳۰، محولہ بالا۔
[۳۰] روزنامچہ، عبدالقادر چیف رامپوری بحوالہ دستور الفصاحت از احمد علی یکتا مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۱۰۶، (حاشیہ) ہندوستان پریس، رامپور، ۱۹۴۳ء (اردو ترجمہ، حواشی ب)۔
[۳۱] رقعات میرزا قتیل، ص ۷۱، مطبع شعلہ طور کانپور، ۱۲۵۷ھ۔
[۳۲] دیوان انشا (مخطوطہ) مکتوبہ ۱۲۱۴ھ، مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، اس کی عکسی نقل میرے ذخیرۂ کتب میں بھی محفوظ ہے۔
[۳۳] تذکرۂ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، مقدمہ مولوی عبدالحق، ص ۲۵، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۳ء۔
[۳۴] کلام انشا، مرتبہ مرزا محمد عسکری و محمد رفیع، ص ۴۷۔۴۷، ہندوستانی اکیڈمی، الہ آباد، ۱۹۵۲ء۔
[۳۴۔الف] روزنامچہ، محولہ بالا، ص ۴۲۔
[۳۵] موہن لال انیس کے الفاظ یہ ہیں: ''بعد ترتیب دیوانے خیال آں داشت کہ چندے از اشعار تلامذۂ آنحضرت (مرزا فاخر مکین) با مجمل احوال ہر یکے جمع نمودہ رسالہ بوضع تذکرہ باید نگاشت تا حاضراں را تذکاری و آیندگان را یادگاری باشد'' ۔ انیس الاحبا، موہن لال انیس، قلمی، ورق ۱۴ الف، مخزونہ لٹن لائبریری، مسلم یونی ورسٹی، علی گڑھ، یہ اقتباس ڈاکٹر مختار الدین احمد نے علی گڑھ سے مجھے بھجوایا جس کے لیے میں ان کا احسان مند ہوں۔
[۳۶] رقعات مرزا قتیل، رقعہ ۱۳۶، ص ۷۱، محولہ بالا۔
[۳۷] کچھ انشا کے بارے میں، قاضی عبدالودود، نوائے ادب بمبئی، ص ۹، اکتوبر ۱۹۵۳ء۔
[۳۸] دیوان انشا (قلمی)، ص ۴۰، مملوکہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، (الف ۲۰/ ۷۔۵۷)
[۳۹] ترکی روزنامچہ، انشااللہ خاں انشا، ترجمہ ڈاکٹر سید نعیم الدین، ص ۴۵، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۸۰ء۔

[۴۰] مخزن الغرائب، جلد اول، احمد علی سندیلوی، اہتمام ڈاکٹر محمد باقر، ص ۲۸۶، لاہور، ۱۹۶۸ء۔
[۴۱] ترکی روزنامچہ، محولہ بالا، ص ۲۶۔
[۴۲] ترکی روزنامچہ، محولہ بالا، ص ۳۰۔۳۱۔
[۴۳] ایضاً، ص ۴۶
[۴۴] لطائف السعادت، مرتبہ ڈاکٹر آمنہ خاتون، ص ۳۹، میسور، ۱۹۵۵ء۔
[۴۵] ترکی روزنامچہ، ص ۳۵، محولہ بالا۔
[۴۶] رقعاتِ مرزا قتیل، محولہ بالا، ص ۳۳۔
[۴۷] مخزن الغرائب، محولہ بالا، ص ۲۸۷، (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے حواشی ب)۔
[۴۸] لطائف السعادت، محولہ بالا، ص ۳۹۔۴۱
[۴۹] سوانحاتِ سلاطین اودھ، محولہ بالا، ص ۱۴۵۔
[۵۰] کچھ انشا کے بارے میں، قاضی عبدالودود، ص ۳۶، مطبوعہ نوائے ادب، بمبئی، جنوری ۱۹۵۱ء۔
[۵۱] ترکی روزنامچۂ انشا، محولہ بالا، ص ۲۲۔۲۳۔
[۵۲] خوش معرکہ زیبا، جلد اول، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۳۱۲، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۰ء۔
[۵۳] کلام انشا، مرزا محمد عسکری و محمد رفیع، ص ۲۸۳۔۲۸۴، الٰہ آباد، ۱۹۵۲ء۔
[۵۴] انیس الاحبا، موہن لال انیس، مخطوطہ ورق ۴۷ الف، مخزونہ لٹن لائبریری، مسلم یونی ورسٹی، علی گڑھ، بشکریہ ڈاکٹر مختار الدین احمد۔ (دیکھیے اردو ترجمہ حواشی ب)۔
[۵۵] خطبہ دریائے لطافت، انشاء اللہ خاں انشا، ص ۴۔۵، چھاپہ خانہ آفتاب عالمتاب، بلدہ مرشدآباد، ۱۲۶۶ھ (دیکھیے اردو ترجمہ حواشی ب)
[۵۶] عظیم کے برخود غلط مزاج اور بے جا تکبر کے لیے دیکھیے: مجموعۂ نغز، جلد دوم، ص ۲، اور مجموعۂ نغز جلد اول، ص ۸۲، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ترقی اردو بورڈ ایڈیشن، دہلی، ۱۹۷۳ء اور تذکرۂ ہندی، مصحفی، ص ۱۴۹۔۱۵۰، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۳ء۔
[۵۷] مجموعۂ نغز، جلد دوم، محولہ بالا، ص ۱۲۔
[۵۸] اس کے تین بند تذکرہ عمدۂ منتخبہ، محولہ بالا، ص ۴۲۰ پر اور عظیم کی ہجو کے بند عمدۂ منتخبہ کے ص ۴۲۰۔۴۲۳ پر ملتے ہیں۔ نیز دیکھیے اردو کے ادبی معرکے، ڈاکٹر محمد یعقوب عامر، ص ۷۵۔۸۶، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۸۲ء۔
[۵۹] تذکرۃ الشعرا (نسخۂ گم شدہ) غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ اکبر حیدری کاشمیری، ص ۲۴ (مقدمہ) لکھنؤ، ۱۹۸۰ء۔
[۶۰] ایضاً، ص ۲۴، حاشیہ۔
[۶۱] ثناء اللہ فراق کی غزل، دیوان فراق، مخطوطہ انجمن ترقی اردو، کراچی میں موجود ہے جو ۱۱ شعروں پر مشتمل ہے اور اسی زمین میں کہی ہوئی ولی اللہ محب کی غزل بھی دیوانِ محب (انجمن) میں ملتی ہے جس میں ۱۱ اشعار ہیں۔
[۶۲] تذکرۃ الشعرا، محولہ بالا۔ ص ۵۸۔
[۶۳] مجموعۂ نغز، جلد اول، محولہ بالا۔ ص ۸۵۔

۱۹۵۲ء۔

[۶۴] کلام انشا، مرتبہ مرزا محمد عسکری و محمد رفیع، ص ۱۱، الٰہ آباد،
[۶۵] تذکرۂ ہندی، محولہ بالا، ص ۲۳۱۔
[۶۶] تذکرۂ ہندی، محولہ بالا، ص ۱۲۱۔
[۶۷] مجمع الفوائد، غلام ہمدانی مصحفی، غیر مطبوعہ قلمی، ص ۳۰۷، مخطوطہ مخزونہ پنجاب یونی ورسٹی لائبریری، لاہور، (دیکھیے اردو ترجمہ حواشی ب)
[۶۸] یہ سہ غزلہ مصحفی کے دیوان سوم میں ملتا ہے، دیکھیے دیوان مصحفی سوم، ص ۲۳۸۔۲۴۱، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۱ء۔
[۶۹] انشا کا یہ سہ غزلہ "کلام انشا" محولہ بالا، ص ۱۵۹۔۱۶۱ میں بھی شامل ہے۔
[۷۰] خوش معرکہ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد اول، ص ۳۶۲، ص ۳۶۳۔۳۶۴، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۰ء۔
[۷۱] کلیاتِ مصحفی، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن نقوی، دیوان سوم، ص ۲۴۳۔۲۴۵، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۱ء۔
[۷۲] خوش معرکہ زیبا، جلد اول، محولہ بالا، ص ۳۶۴۔
[۷۳] خوش معرکہ زیبا، جلد اول، محولہ بالا، ص ۳۶۵۔
[۷۴] ایضاً، ص ۳۶۶۔
[۷۵] کلام انشا، مرتبہ محمد عسکری و محمد رفیع، محولہ بالا، ص ۲۳۹۔
[۷۶] دریائے لطافت، انشاء اللہ خاں انشا، اردو ترجمہ پنڈت کیفی، ص ۹۵، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۵ء۔
[۷۷] خوش معرکہ زیبا، جلد اول، محولہ بالا، ص ۳۶۷۔۳۶۸۔
[۷۸] ایضاً، ص ۳۶۹۔۳۷۰۔
[۷۹] ایضاً، ص ۳۷۰۔
[۸۰] خوش معرکہ زیبا، جلد اول، محولہ بالا، ص ۳۷۱۔۲۔
[۸۱] مجمع الفوائد، غلام ہمدانی مصحفی (قلمی) ص ۳۰۷، مخزونہ پنجاب یونی ورسٹی لائبریری، لاہور۔
[۸۲] خوش معرکہ زیبا، جلد اول، محولہ بالا، ص ۳۷۲۔
[۸۳] تذکرۂ مخزن الغرائب، احمد علی سندیلوی، مرتبہ محمد باقر، ص ۲۸۸۔۲۸۷، لاہور، ۱۹۶۸ء۔
[۸۴] مصحفی، حیات و کلام، افسر صدیقی امروہوی، ص ۱۲۴۔۱۲۵، مکتبہ نیا دور، کراچی، ۱۹۷۵ء۔
[۸۵] ایضاً، ص ۱۲۲۔
[۸۶] انشا کے حریف و حلیف، عابد پشاوری، ص ۹۱، اردو رائٹرس گلڈ، الٰہ آباد، ۱۹۷۹ء۔
[۸۷] مصحفی و انشا، قاضی عبدالودود، مطبوعہ سہ ماہی "اردو ادب" علی گڑھ، جنوری/ اپریل ۱۹۵۱ء۔
[۸۸] سہ ماہی "اردو" اپریل ۱۹۶۷ء ص ۶۰۔۶۱، (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے حواشی ب)
[۸۹] رقعات میرزا قتیل، رقعہ ۱۳۵، ص ۱۷، محولہ بالا۔ (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۹۰] تذکرۂ شعرا مصنفہ ابن امین اللہ طوفان (جن کا اصل نام محمد عظیم اللہ زغنی ہے) مرتبہ قاضی عبدالودود ص ۲۶، پٹنہ ۱۹۵۴ء

[۹۱] کلام انشا، محولہ بالا، ص ۳۳۳

[۹۲] ایضاً، ص ۳۳۰

[۹۳] جائزہ مخطوطات اردو (جلد اول) مشفق خواجہ، ص ۳۴۴۔۳۵۴، مرکزی اردو بورڈ، لاہور ۱۹۷۹ء۔ اس میں انشا کے مخطوطات و مطبوعہ نسخوں کی تفصیل درج ہے۔

[۹۴] کلام انشا، مرتبہ مرزا محمد عسکری و محمد رفیع، محولہ بالا ص ۱۲۸

[۹۵] خوش معرکۂ زیبا (جلد اول) محولہ بالا ۱۴۳

[۹۶] ترکی روزنامچہ۔ محولہ بالا ص ۲۶

[۹۷] یہ اشعار مطبوعہ نسخوں میں نہیں ہیں۔ مخطوطہ دیوانِ انشا (مملوکہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی) کے حاشیے میں یہ شعر درج ہیں (ج۔ج)

[۹۸] انشا کا ترکی روزنامچہ، ترجمہ ڈاکٹر سید نعیم الدین احمد، ص ۲۱، ترقی اردو بورڈ، نئی دہلی، ۱۹۸۰ء

[۹۹] گلشن بے خار، مصطفےٰ خان شیفتہ، مرتبہ کلبِ علی خاں فائق، ص ۶۰ مجلس ترقی اردو ادب لاہور، ۱۹۷۳ء

[۱۰۰] مرغ نامۂ انشا، شیام لال عابد، ص ۱۷۔۵۲، سہ ماہی ''نوائے ادب'' بمبئی، جلد ۲۶۔ شمارہ (۲) اپریل ۱۹۶۷ء

[۱۰۱] ''دیوانِ انشا'' مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی۔ میں یہ مثنوی موجود ہے لیکن مطبوعہ ''کلیات انشا'' اور ''کلام انشا'' محولہ بالا میں شامل نہیں ہے۔ قاضی عبدالودود نے یہ مثنوی ماہنامہ ''تخلیق'' کراچی نومبر ۱۹۵۶ء، ص ۱۶۔۱۸، شائع کی تھی۔ چند الفاظ کے فرق کے علاوہ دونوں کا متن ایک ہے۔

[۱۰۲] قاضی عبدالودود نے یہ مثنوی بھی ''انشا کی مثنوی خالص ہندوستانی زبان میں'' کے عنوان سے ایک مختصر نوٹ اور متن کے ساتھ شائع کی تھی۔ دیکھیے معاصر حصہ (ا) ص ۵۷۔۶۰، پٹنہ

[۱۰۳] یہ سب قطعات دیوانِ انشا کے مخطوطے مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں درج ہیں دیکھیے ص ۳۸۴۔۳۸۶

[۱۰۴] دریائے لطافت، انشا، ص ۵۱۔۵۲، (حاشیہ) الناظر پریس لکھنؤ، ۱۹۱۶ء

[۱۰۵] دریائے لطافت، انشاء اللہ خاں انشا، ص ۴۔۵، مطبوعہ باہتمام احمد علی گوپاموی، چھاپہ خانہ آفتاب عالمتاب، مرشد آباد، ۱۸۵۰ء

[۱۰۶] دریائے لطافت، انشا، مقدمہ مولوی عبدالحق، ص ۹، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۱۶ء

[۱۰۷] خطبہ دریائے لطافت، مرشد آبادی ایڈیشن، محولہ بالا، ص ۵

[۱۰۸] دریائے لطافت، مرشد آبادی ایڈیشن، محولہ بالا، ص ۴۷۵

[۱۰۹] دریائے لطافت، مرتبہ مولوی عبدالحق، اردو ترجمہ پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی دہلوی، ص ۶۴۔۶۵، ص ۱۱۶، ۱۲۲، ۱۲۴، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد ۱۹۳۵ء

[۱۱۰] ایضاً، ص ۱۷۱

[۱۱۱] خطبۂ دریائے لطافت، مرشدآبادی ایڈیشن، محولہ بالا، ص ۴۔ (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے۔ حواشی ب)

[۱۱۲] دریائے لطافت، مرشدآباد ایڈیشن، محولہ بالا، ص ۹۶

[۱۱۳] لطائف السعادت، انشا، مرتبہ ڈاکٹر آمنہ خاتون، ص ۷۵، بنگلور، ۱۹۵۵ء

[۱۱۴] ایضاً، ص ۱۷۔۱۹

[۱۱۵] ایضاً، ص ۵۱

[۱۱۶] ایضاً، لطیفہ ۲۰، ص ۳۹

[۱۱۷] انشا کا ترکی روزنامچہ، ڈاکٹر سید نعیم الدین، ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۸۰ء

[۱۱۸] انشا کی دو نادر کتابیں، امتیاز علی خاں عرشی، مطبوعہ سہ ماہی نیا دور کراچی، شمارہ ۲۱۔۲۲، ص ۳۲۸

[۱۱۹] انشا کا ترکی روزنامچہ، محولہ بالا، ص ۲۲۔۲۳

[۱۲۰] ایضاً، ص ۳۱

[۱۲۱] ایضاً، ص ۳۶

[۱۲۲] (الف) یہ اردو قصیدہ ''کلیات انشا'' مطبوعہ نئی نول کشور لکھنو ۱۸۹۴ء، ص ۲۲۵۔۲۲۹ پر درج ہے اور (ب) ''کلام انشا'' مرتبہ مرزا محمد عسکری و محمد رفیع، ص ۲۹۷۔۲۹۹، ہندوستانی اکیڈیمی، الہ آباد، ۱۹۵۲ء پر ملتا ہے۔

[۱۲۳] سید انشا کی ایک نادر تصنیف، مختار الدین احمد، مشمولہ ارمغانِ مالک، دوسری جلد، ص ۵۰۹۔۵۱۱، نئی دلی ۱۹۷۱ء

[۱۲۴] ایضاً، ص ۵۰۸۔ (اردو ترجمہ کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۱۲۵] انشا کی دو کہانیاں: مرتبہ انتظار حسین، ص ۴۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۱ء

[۱۲۶] عجائب القصص، شاہ عالم ثانی آفتاب، ص ۹۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۱۲۷] باغ و بہار، میرامن، مرتبہ ممتاز حسین، ص ۱۴۹، اردو ٹرسٹ کراچی ۱۹۵۸ء

[۱۲۸] ''کہانی رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی'' انشاءاللہ خاں انشا، ص ۵۹۔۶۰۔ مرتبہ مولوی عبدالحق، امتیاز علی خاں عرشی، سید قدرت نقوی، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۸۶ء

[۱۲۹] دریائے لطافت، انشاءاللہ خاں انشا، مترجمہ پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی، ص ۳۵۴، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد (دکن) ۱۹۳۵ء

[۱۳۰] دریائے لطافت، مترجمہ پنڈت کیفی، محولہ بالا، ص ۹۵۔۹۶

[۱۳۱] انشا کا ترکی روزنامچہ، انشا، ترجمہ سید نعیم الدین، ص ۳۶، محولہ بالا

[۱۳۲] سلک گوہر، انشاءاللہ خاں انشا، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، اسٹیٹ پریس ریاست رامپور ۱۹۴۸ء

[۱۳۳] متعلقاتِ انشا، عابد پیشاوری، ص ۱۶۵۔۱۸۱، نصرت پبلشرز، لکھنؤ ۱۹۸۵

[۱۳۴] ایضاً، ص ۱۶۸

[۱۳۵] سلک گوہر مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۸، محولہ بالا

[۱۳۶] سلک گوہر۔ محولہ بالا، ص ۱۴۔۱۶

حواشی "ب"

بحوالہ حواشی ۸

"حکیم میر ماشاء اللہ خاں، مقرب و مصاحب نواب وزیر الممالک سپہ سالار ہندوستان نواب شجاع الدولہ مرحوم و مغفور، جن کو دس ہزار روپے کی جاگیر ملی تھی، ہاتھی کی سواری اور جھالر دار پالکی کے ساتھ عزت و وقار سے زندگی گزارتے تھے"

بحوالہ حواشی ۱۲

"دنیا کے محبوبوں، زمانے کے نیک فطرتوں اور سخن سنجوں میں میر انشا اللہ وہ شخص ہیں کہ فکر تازہ و ذوقِ بے حد سے متصف ہیں۔ شراب معنی و ذوق جوانی فرحت افزا و مسرت بخش ہے......وہ خوش حال و خوش طبع اور یار باش جوان ہیں۔ جناب عالی سے تو خاص تعلق خاطر ہے اور (مجھ) فقیر سے بھی ربط رکھتے ہیں"۔

بحوالہ حواشی ۳۰

"اگر چہ ان کی شہرت شعر و شاعری کے سبب ہے لیکن میرے خیال میں انھوں نے فنِ مصاحبت کو اس مرتبے پر پہنچا دیا تھا کہ ان کو یکتائے روزگار کہنا مناسب ہوگا"

بحوالہ حواشی ۴۷

"آدمی ان کی صحبت میں پہنچ کر دنیا جہاں کے غم بھول جاتا ہے۔ ان کو بڑے عجیب عجیب قصے کہانیاں یاد ہیں اور (بہت سے) خود بھی گھڑ لیتے ہیں۔ ان کے لطائف کا اگر شمار کیا جائے تو پوری ایک کتاب مرتب ہو سکتی ہے"۔

بحوالہ حواشی ۵۴

"ایک دن راقم کو رستم نگر میں نواب محبت خاں کے مشاعرے میں دیکھا تو ہم آغوش ہو گئے......ذہن ذکا و طبع رسا اس مرتبے کی تھی کہ اس صحبت میں تقریباً دس بارہ مطلعے تھوڑی دیر کے تامل سے فی البدیہہ کہہ ڈالے اور ایسے کہ ان میں ایک بھی خوبی سے خالی نہ تھا۔ غرض یہ کہ بدیہہ گوئی پر ایسی قدرت (تھی) کہ کسی اور میں کبھی نہ دیکھی اور نہ سنی گئی......"

بحوالہ حواشی ۵۵

"ان کا رد کیا ہوا بے تامل میرا رد کیا ہوا اور ان کا پسند کیا ہوا اس کج مج گو کا پسند کیا ہوا ہے......اور یہ چند سطریں کہ میں لکھ رہا ہوں یہ بھی ان کی پسند (منظوری) ہی سے شاملِ کتاب ہیں"

بحوالہ حواشی ۶۷

"مجھے یاد ہے کہ اس سے چند سال پیشتر میں بادشاہوں کے دربار میں باریاب تھا اور شعرا اور شاعروں کے نغمے صبح و شام ان کو سناتا تھا اور اکثر ان کی تعریف میں قصائد بھی لکھتا اور قصائد سنانے کے بعد بعض پر مجھے حضورِ معلیٰ سے ملبوس دوشالہ بھی دو بار عطا ہوا۔ میرا کلام ان کو پسند تھا اور وہ مجھے اس دور میں غنیمت شمار کرتے تھے۔ اتفاقاً آسمانِ شعبدہ باز نے مفتری کے بہتان کے سبب مجھے پائے عتاب میں لا ڈالا اور دشمن حاسد نے اطب اللہ البغض (علاج کرے اللہ دشمنی کا) کے مصداق کینے سے مجبور ہو کر حامیانِ جارح اور طفلانِ شدید کو ہجو کے دفتروں کے ساتھ میرے پاس بھیج دیا کہ اس ہجو کو مصحفی کے سامنے پڑھیں۔ چناں چہ ایک بڑی جماعت مثل لشکر نے رسوا کرنے کے لیے ایکا ایکی پہنچ کر مجھے نگین کی طرح حلقۂ بیداد و ستم میں کس دیا اور بے حیائی کے ساتھ ان مغلظات کو پڑھنا شروع کر دیا۔ کچھ دیر بعد جب

یہ ہنگامہ فرو ہوا تو شدتِ شرمندگی سے میرا خون خشک ہو چکا تھا۔ (اب) احباب بھی احوال پرسی کو آتے اور میری شرمندگی میں اضافہ کرتے۔ میں مسکین اسی وقت سے دنیا کو ترک کر کے گوشۂ عزلت میں بسر اوقات کرتا تھا"]

بحوالہ حواشی ۸۳

"اس سے چند سال پیشتر مصحفی ریختہ گو کو کوچہ و بازار میں ایسا رسوا کیا کہ اگر غیرت دار ہوتا تو خودکشی کر لیتا۔ بس گدھے پر سوار کرنا باقی تھا۔ اس کے علاوہ اور کوئی ذلت نہ تھی جو اس کو نہ ملی ہو۔ اس کی تفصیل میں طوالت ہے۔ مختصر یہ کہ عجیب آدمی ہے"

بحوالہ حواشی ۸۸

"یہ حقیر فقیر شہزادہ (سلیمان شکوہ) کے دور کے انتشار پر جب دنیا ترک کر کے گوشۂ عزلت میں بیٹھ گیا بے انصافی و معاصرین کی شدت پسندی سے زبان ریختہ گوئی سے اپنے تالو کو لگالی، ریختہ گوئی بند کر دی)..... تو طبیعت کی افسردگی کے ان دنوں میں پنڈت بدیا دھر نے کہ جو میرے راسخ العقیدہ ارادت مندوں میں سے ہیں، اس فقیر سے اصرار کیا کہ دیوانِ نظیری کا جواب تو ضرور سرانجام دینا چاہیے...(چناں چہ) بارہ سو گیارہ ہجری میں شاہ عالم اور وزیر ابن وزیر کے عہدِ سلطنت میں غزلیات کے اس دیوان کی تدوین ہوئی"

بحوالہ حواشی ۸۹

"کیا فائدہ! چونکہ میرے پاس جو دیوان ہے اغلاط میں اس سے بڑھ کر ہے اور اس نسخے کی تصحیح مرزا احمد کی ہمت و کوشش پر مبنی ہے"

بحوالہ حواشی ۱۰۵

"اتنی فرصت مجھے کبھی نہ مل سکی کہ اکیلا اس نقشِ بدیع کے خاکۂ رخ میں رنگ بھر سکتا (چوں کہ) مرزا محمد حسن قتیل کا رد کردہ بے تامل میرا رد کردہ اور ان کا پسندیدہ اس کج مج زبان کا پسندیدہ ہے اور کم سنی ہی سے میرے اور ان کے درمیان ہر چیز میں برادرانہ شراکت قائم رہی ہے (چناں چہ) اس دولتِ جاودانہ میں بھی میں نے ان کو شریک کر لیا اور طے یہ پایا کہ خطبۂ کتاب ولغت ومحاورۂ اردو و اس کی صحت و سقم اور دلّی کے مصطلحات وعلم صرف ونحو زبان اردو یہ گناہ گار راقم یعنی آسمان مرتبہ درگاہ کا خادم کم ترین انشا لکھے اور منطق وعروض وقافیہ وبیان وبدیع کو وہ (محمد حسن قتیل) تحریر کریں"

بحوالہ حواشی ۱۱۱

"اور حضورِ اقدس کے لطائف کی یاد آوری کہ ہر روز تواتر سے دو تین چار زبان معجز بیان سے ادا ہوتے تھے اور ادا ہوتے ہیں پابندی سے صفحاتِ لطائف السعادت میں (کہ تا قیامت یہ اختتام پذیر نہ ہو) لکھا کرتا تھا، لکھتا ہوں اور لکھتا رہوں گا اور (اس طرح) یہ حسنِ خدمت بجالاتا تھا اور بجالاتا ہوں۔ (چناں چہ) اتنا وقت مجھے نہ مل سکا کہ تن تنہا اس نقشِ نادر کے خاکۂ رخ میں رنگ بھر سکوں"

بحوالہ حواشی ۱۲۴

"اگر (اس صنعت میں) قصیدہ مکمل ہو جائے تو وہ ایسی چیز ہوگا کہ سابقہ شعرا میں سے کسی عہد میں بھی کسی نے نہ لکھا ہوگا"

چوتھا باب

غلام ہمدانی مصحفی

حیات، سیرت، شخصیت اور معرکے

زمانے کی ستم ظریفی دیکھیے کہ اس شاعر کا کلام، جسے اپنے بارے میں یہ گمان تھا کہ وہ خود ایک دور کا بانی ہے اس کی وفات (۱۲۴۰ھ) کے ڈیڑھ سو سال بعد تک مخطوطوں کی صورت میں مختلف کتب خانوں کے جز دانوں میں بند رہا اور آج تک کہ ۱۴۲۴ھ ہے اس کے سارے اردو و فارسی کلام کی اشاعت کی نوبت نہیں آئی۔ یہی وجہ ہے کہ مصحفی کا اس طور پر مطالعہ نہ ہو سکا جس طرح اور دوسرے شاعروں کا ہو چکا ہے۔ ہم ان ابواب میں مصحفی کی حیات، سارے اردو کلام، تذکروں اور تصانیف کا مطالعہ کریں گے تاکہ نہ صرف مصحفی کے مربوط حالاتِ زندگی سامنے آسکیں بلکہ یہ بھی معلوم ہو سکے کہ اردو شاعری میں مصحفی نے کیا اضافہ کیا اور تاریخِ ادب میں ان کا کیا مقام ہے؟

غلام ہمدانی مصحفی[۱] (۱۱۶۰ھ۔۱۲۴۰ھ/ ۱۷۴۷ء۔۲۵۔۱۸۲۴ء) ایک قدیم راجپوت خاندان سے تعلق رکھتے تھے جن کے مورثِ اعلیٰ شیخ نظام کے والد بارہویں پشت پہلے مسلمان ہو گئے تھے۔ "مجمع الفوائد" میں مصحفی نے لکھا ہے کہ شیخ نظام کا مقبرۂ سنگین اکبر پور میں ابھی تک دریائے جمنا کے کنارے واقع ہے۔ مصحفی کے والد کا نام ولی محمد اور دادا کا نام درویش محمد تھا۔ درویش محمد کی قبر قصبہ امروہہ میں تھی جن کے پاس ہی ان کے بڑے بھائی غلام جیلانی کی قبر ہے۔ اس سے یہ بات بھی معلوم ہوئی کہ مصحفی کے خاندان کا تعلق کم از کم ان کے دادا کے زمانے سے امروہہ سے ضرور قائم تھا۔ یہ خاندان زمانۂ قدیم سے اکبر پور میں بود و باش رکھتا تھا جو موضع منجھاولی اور شیخ پور کے درمیان دریائے جمنا کے کنارے واقع ہے اور شاہ جہاں آباد سے "متصل" ہے۔ قدرت اللہ قاسم نے انھیں اسی لیے "مردم بیرونجات" لکھا ہے۔ یہ خاندان نوکر پیشہ تھا۔ مصحفی نے خود لکھا ہے کہ "بزرگانش نوکری خانۂ بادشاہ کردہ انداز۔ ایامیکہ تفرقہ شدیدے در سلطنت راہ یافتہ، سلطنتِ خانۂ ایں روسیاہ ہم خاک برابر شد، ہمہ از تمتع دنیا بہرۂ وافی داشتند" [۲] یہ "تفرقۂ شدید" احمد شاہ کے زمانے میں اس وقت سامنے آیا جب عماد الملک نے احمد شاہ کو تخت سے اتار کر کچھ عرصے بعد ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ء میں اسے اندھا کر دیا۔ یہ مصحفی کا بچپن تھا۔ اسی تفرقۂ شدید کے زمانے میں مصحفی کے باپ دادا امروہہ چلے آئے۔

مصحفی چار بھائی تھے۔ بڑے غلام جیلانی، دوسرے غلام صمدانی، تیسرے کا نام "مجمع الفوائد" میں لکھنے سے رہ گیا ہے اور چوتھے غلام ہمدانی تھے جو بھائی بہنوں میں سب سے چھوٹے تھے۔ یہ سب لاولد مرے۔ خود مصحفی کی جس سال شادی ہوئی اسی سال ایک لڑکی پیدا ہوئی۔ زچگی میں بیوی فوت ہو گئی اور ایک ماہ بعد بچی بھی اللہ کو پیاری ہو گئی۔ معلوم ہوتا ہے کہ رفتہ رفتہ اس خاندان کے افراد وفات پاتے گئے اور چونکہ سب لاولد تھے اس لیے جلد ہی اس خاندان

کا نام ونشان مٹ گیا اور جب ''تاریخ اصغری'' کے مصنف کو مصحفی کی وفات کے تقریباً چالیس سال بعد اس خاندان کی تلاش ہوئی تو انھیں کوئی شخص بھی ایسا نہیں ملا جو اس خاندان کے سلسلۂ نسب کے بارے میں معلومات فراہم کر سکتا۔ اصغر حسین صاحبِ تاریخ اصغری کے الفاظ یہ ہیں: ''یہاں ان کا کوئی عقب نہیں۔ اس جہت سے ان کا سلسلۂ نسب تحقیق نہیں ہو سکتا''۔[۳]

یہ جاگیردارانہ نظام پر مبنی معاشرہ تھا۔ اس میں حسب نسب بڑی اہمیت رکھتا تھا۔ اگر کسی کو رسوا کرنا ہوتا تو اس کے حسب نسب میں کیڑے نکالے جاتے۔ سودا کے شاگردوں نے مصحفی کی جو ہجو لکھی تو اس میں انھیں مجہول النسب کا طعنہ دیا تھا:

ظاہر ہے حسب اور نسب بھی ترا مجہول — تحقیر کو ننگ اس سے ہے تیری ہے جو توقیر
حیران ہوں میں ایسے حسب اور نسب پر — اس عجب و تکبر میں تو کرتا نہیں تقصیر[۴]

اسی لیے مصحفی نے ''مجمع الفوائد'' میں اپنے خاندان کے حالات قلمبند کیے اور لکھا: ''چوں بعضے از دوستان سوالِ نسب نامۂ ایں عاصی پُر معاصی داشتند بسکہ مثلِ آنہا مجہول النسب نبودم انچہ از آبا و اجداد بسمع فقیر رسیدہ بر صفحۂ اعلان می نگارم''[۵]

یہ بات بھی تصفیہ طلب ہے کہ مصحفی کہاں پیدا ہوئے۔ صاحبانِ تذکرہ عمدۂ منتخبہ، سخن شعرا، گلشن ہند، گلشن سخن نے انھیں امروہہ کا باشندہ بتایا ہے اور صاحبانِ تذکرہ ابن طوفان اور مجمع الانتخاب نے ان کا مولد شاہجہاں آباد لکھا ہے۔ میر حسن نے اپنے تذکرے شعر المکتوبہ ۱۱۸۸ھ میں ان کا مولد اکبر پور بتایا ہے جو دہلی سے متصل ہے[۶] خود مصحفی نے ''مجمع الفوائد'' میں یہ تو بتایا ہے کہ ان کے اجداد کا وطنِ خاص اکبر پور تھا لیکن اکبر پور کو اپنا مولد کہیں نہیں لکھا۔ مولوی عبدالقادر چیف رامپوری (وفات رجب ۱۲۶۵ھ/مئی ۱۸۴۹ء) [۷] نے اپنے روزنامچہ میں لکھا ہے کہ: ''یک روز ملاقاتِ تفصیلی بمیان مصحفی شد کہ بخانۂ آں بزرگوار رفتم ....می گفت کہ مولدش بلم گڑھ است کہ متصل شاہ جہاں آباد است''[۸] افسر صدیقی امروہوی لکھتے ہیں کہ ''یہ بیان چونکہ خود مصحفی سے منسوب ہے اور براہ راست مصحفی سے سنا ہے اس لیے اس بات کو رد کرنے کی کوئی وجہ نہیں ہے''[۹] بہرحال اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ امروہہ، دہلی یا اکبر پور مصحفی کا مولد نہیں ہے۔ مصحفی اکبر پور کو موجود تو بتاتے ہیں جہاں شیخ نظام کا مقبرِ سنگیں ''ہنوز'' موجود ہے لیکن موجود ہونے کے باوجود اپنا مولد بلم گڑھ کو بتاتے ہیں۔ انیس العاشقین مصنفہ زخمی میں بھی یہی لکھا ہے کہ مصحفی بلم گڑھ میں پیدا ہوئے تھے[۱۰] بلم گڑھ اور اکبر پور دونوں الگ الگ بستیاں ہیں۔ ایک بستی ان کا مولد ہے اور دوسری بستی ان کے آباو اجداد کا ''خاص وطن'' ہے۔ اس بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مصحفی نہ اکبر پور میں پیدا ہوئے اور نہ دہلی یا امروہہ میں بلکہ ان کا ''مولد'' (وطن نہیں) بلم گڑھ ہے اور دادا و والد کے امروہہ آ جانے سے ان کا وطن امروہہ ہو جاتا ہے۔ یہیں ان کی تعلیم وتربیت ہوئی اور یہیں ان کی شاعری کا آغاز ہوا۔

مصحفی نے اپنے سالِ ولادت کے بارے میں کہیں کچھ نہیں لکھا البتہ مختلف مقامات پر اپنی عمر ضرور بتاتے ہیں۔ ریاض الفصحا (۱۲۳۶ھ) میں اپنی عمر ''قریب ہشتاد'' سال بتائی ہے۔ دیوان ششم (۱۲۲۴ھ) کے دیباچے میں اپنی عمر ساٹھ (۶۰) سے زیادہ بتاتے ہیں۔ مجمع الفوائد (۱۲۲۸ھ) میں اپنی عمر ''از شصت متجاوز است'' لکھتے ہیں۔ اب اگر مصحفی کی بتائی ہوئی عمر کو درست مان لیا جائے تو اس طرح ''ریاض الفصحا''، ''قریب ہشتاد'' کے مطابق ان کا سالِ ولادت ۱۲۳۶ نفی ۷۹=۱۱۵۷ھ ہوتا ہے۔ ''دیوان ششم'' کے مطابق ۱۲۲۴-۶۲=۱۱۶۲ھ ہوتا ہے اور ''مجمع الفوائد''

کے مطابق ۱۲۲۸-۶۲-۱۱۶۶ھ ہوتا ہے اور اس طرح وفات ۱۲۴۰ھ کے وقت علی الترتیب ان کی عمر ۸۳ سال، ۸۰ سال اور ۷۴ سال ہوتی ہے اور ان میں سے کوئی بھی عمر درست نہیں ہے۔ اب اس بات کو صاف کرنے کے لیے مصحفی ہی کے یہ دو حوالے ہمارے لیے زیادہ اہمیت رکھتے ہیں۔ دیوان ششم (۱۲۲۴ھ) کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

(۱) تولدِ من در احمد شاہی است۔ تا الیوم عمرم از شصت متجاوز خواہد بود'' [۱۱]

(۲) ریاض الفصحاء میں لکھتے ہیں کہ ''سن عمرم تا الی الیوم قریب بہ ہشتاد رسیدہ باشد'' [۱۲]

پہلے حوالے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ وہ دورِ احمد شاہ میں پیدا ہوئے۔ احمد شاہ کا دور ۱۱۶۱ھ۔ ۱۱۶۷ھ ہے۔ اگر مصحفی کا سالِ ولادت جلوسِ احمد شاہ کے پہلے سال یعنی ۱۱۶۱ھ مان لیا جائے تو افسر صدیقی امروہوی کی رائے کے مطابق سارا حساب ٹھیک ہو جاتا ہے اور ''۲۳، ۲۴ سال کی عمر میں ٹانڈہ میں دربارِ امیر کی حاضری درست بیٹھتی ہے اور ۲۴، ۲۵ سال کی عمر میں مرزا سودا سے ملاقات صحیح سمجھی جاسکتی ہے بلکہ ۱۲۲۴ھ میں دیوان ششم کی تکمیل کے وقت عمر ۶۴ سال کو متجاوز از شصت لکھنا ناقابلِ تردید قرار پاتا ہے۔ ۱۲۳۶ھ میں جب کہ عمر کا ۷۶واں سال شروع ہو چکا ہو، قریب ہشتاد لکھنا قابلِ تسلیم ہو جاتا ہے'' [۱۳]۔ ۱۱۶۱ھ کو سالِ ولادت تسلیم کرنے سے ۱۲۴۰ھ میں وہ کم وبیش اسی سال کے ہو جاتے ہیں۔ اس طرح افسر صاحب نے ''اوائل احمد شاہ'' کو سالِ جلوس کا پہلا سال مان کر مصحفی کا سالِ ولادت متعین کیا ہے لیکن میرے خیال میں یہاں ایک بات کی تحقیق اور ضروری ہے کہ خود مصحفی ''اوائل احمد شاہ'' کے الفاظ سے کون سا سن یا سال مراد لیتے ہیں؟ ''اوائل احمد شاہ'' سے جو سن وہ مراد لیتے ہیں وہی سن ان کا سالِ ولادت ہونا چاہیے۔ اس تلاش میں جب ہم مصحفی کی ساری تحریروں اور تصانیف کی چھان پھٹک کرتے ہیں تو وفاتی کے ذیل میں ہمیں یہ فقرہ ملتا ہے، جس میں ''اوائل احمد شاہ'' کو متعین کیا ہے:

''در اوائل عہدِ احمد شاہ در یک ہزار و یک صد و شصت ہجری بہ ہند آمدہ'' [۱۴]

اس فقرے سے یہ بات واضح ہوئی کہ مصحفی کے ذہن میں اوائل عہد احمد شاہ کا سن ۱۱۶۱ھ نہیں بلکہ ۱۱۶۰ھ ہے۔ اب یہ حساب اتنا صاف ہے کہ مصحفی کا سالِ ولادت ۱۱۶۰ھ/ ۱۷۴۷ء متعین ہو جاتا ہے۔ اس سے نہ صرف سارے واقعات صحیح ہو جاتے ہیں بلکہ وفات (۱۲۴۰ھ) کے وقت ان کی عمر ۸۰ سال ہو جاتی ہے اور ریاض الفصحاء کے اختتام ۱۲۳۶ھ کے وقت وہ ۷۷ویں سال میں لگ جاتے ہیں اور ۷۷ کو قریب بہ ہشتاد لکھنا درست ہو جاتا ہے۔ لکھنؤ سے دہلی آتے وقت ان کی عمر ۲۷ سال ہو جاتی ہے۔ اپنے آخری دیوان ہشتم کے ایک شعر میں بھی مصحفی نے اپنی عمر ۸۰ سال بتائی ہے:

ہمیں اے مصحفی اسی برس میں نہیں اب اعتمادِ عمر فانی

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں مصحفی کا سالِ وفات ۱۲۴۰ھ ہے اگر ۱۲۴۰ھ میں وہ اسی سال کے تھے تو اس سے بھی سالِ ولادت وہی سامنے آتا ہے جو ہم نے متعین کیا ہے یعنی ۱۱۶۰ھ۔

مصحفی کے کوئی اولاد نہیں تھی۔ ان کی ایک شادی ابتدائے عمر میں ہوئی اور اس بیوی سے جس سال شادی ہوئی اسی سال ایک بچی پیدا ہوئی۔ بچی کی ولادت میں بیوی فوت ہو گئی اور ایک ماہ بعد بچی بھی مر گئی [۱۵] اس کے بعد انھوں نے کوئی شادی نہیں کی۔ جیسا کہ خود لکھا ہے کہ لکھنؤ کے زمانۂ قیام میں، اہلِ ہند کے دستور کے مطابق، بغیر نکاح و متعہ کے ایک ''زن مدخولہ'' ان کے قبضۂ تصرف میں تھی۔ مصحفی سے اس کے تین حمل بھی ٹھہرے لیکن کچھ عرصے بعد وہ اس سے الگ ہو گئے۔ دوسری عورت جس سے انھیں عشق ہو گیا کہ چہ گرد تھی۔ کچھ عرصہ گھر میں بیٹھی لیکن بعض عورتوں

کے بہکانے" سے علیحدگی کی طالب ہوئی۔ ایک سال بعد اسے بھی رخصت کر دیا۔ اس کے بعد جس عورت سے اس زمانے میں ان کے تعلقات تھے اس سے متعہ کر لیا۔ ۱۲۲۹ھ میں جب انھوں نے "مجمع الفوائد" میں یہ بات لکھی تو اُسے ان کے ساتھ رہتے ہوئے بارہ برس ہو چکے تھے لیکن اس سے بھی کوئی اولاد نہیں ہوئی[۱۶] دیوان پنجم کے ایک شعر میں بھی ان تعلقات کی طرف اشارہ کیا ہے:

دو تین عورتوں سے لگا دل تو مصحفی　　قسمت ہے ہم کو وہ بھی ملیں مت کی بہنیاں

مصحفی ساری عمر اولاد کی تمنا کرتے اور اپنے دل کو "بالقائے فرزندانِ طبیعت" شاد کرتے رہے:

اے مصحفی جو گل کہ اُگے خاک سے میری　　لایا نہ وہ آخر کو بجز بے ثمری رنگ
میں نخل ہوں کنیر کا باغِ زمانہ میں　　گل مجھ میں سیکڑوں ہیں ولیکن ثمر کہاں

تصنیف و تالیف اور شعر و شاعری ہی ان کی اولادِ معنوی تھیں اور اسی سے آج تک ان کا نام زندہ اور روشن ہے:

میری تربت پہ کوئی شعر پڑھو　　نہ کرو مصحف و آیات شروع

مصحفی کے تینوں تذکروں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ان کی ابتدائی تعلیم امروہہ میں ہوئی اور وہیں ان کا ذوقِ شعری پروان چڑھا۔ امروہہ ہی میں مشقِ سخن اتنی ہو چکی تھی کہ جب ۱۱۸۴ھ میں وہ آنولہ اور پھر وہاں سے ٹانڈہ گئے تو نواب محمد یار خاں امیر کی مدح میں قصیدہ پیش کیا۔ امیر کے استاد قائم چاند پوری ان کے اتنے قائل تھے کہ نواب کی غزلیں بھی انھیں اصلاح کے لیے دے دیتے تھے[۱۷] اس وقت مصحفی کی عمر کم و بیش ۲۴ سال تھی۔

مصحفی نے تعلیم مکتب کا ذکر مختلف مقامات پر بار بار اپنے تذکروں میں کیا ہے۔ شاعر قاسم کے ذیل میں لکھا ہے کہ وہ میرا مکتب نشین تھا[۱۸] حزیں کے ذیل میں لکھا ہے کہ "شعرش از عالم مکتب نشینی بیاد مانده است"[۱۹] شہید کے ذیل میں لکھا ہے کہ "دو شعر از واز عالم مکتب نشینی یاد دارم"[۲۰]

مصحفی کو شعر و شاعری کا ذوق بچپن سے تھا۔ وہ پیدائشی شاعر تھے۔ مکتب کی تعلیم کے زمانے میں بھی وہ شعر و شاعری کی محفلوں میں جاتے تھے اور اردو و فارسی کے بہت سے اشعار انھیں یاد ہو جاتے تھے۔ بزرگ شاعر میر عبدالرسول نثار امروہہ پہنچے تو ان سے بھی دورانِ ملاقات "تذکرۂ شعر بمیان می آمد"[۲۱] اندازہ ہوتا ہے کہ دس بارہ سال کی عمر ہی میں ان کی شاعری کا آغاز ہو چکا تھا۔

سعادت خاں ناصر نے مصحفی کو "تربیت یافتہ میاں مانی" لکھا ہے[۲۲] افسر صدیقی امروہوی نے لکھا ہے کہ شاہ علاء الدین شرط مرحوم نے انھیں بتایا کہ امروہہ میں ان کے جدِ امجد عضد الدین عضدی (م ۱۱۶۱ھ) کے ایک مرید تھے جن کا نام عبداللہ اور تخلص مانی تھا افسر صاحب کا خیال ہے کہ یہی وہ عبداللہ مانی ہو سکتے ہیں جنھیں سعادت علی خاں ناصر نے مصحفی کا استاد بتایا ہے[۲۳] عبداللہ مانی مکتب کے استاد تھے۔ اس کا امکان ہے کہ مکتب کے زمانے میں وہ اپنے اشعار استاذی مانی کو دکھاتے ہوں اور ان سے مشورہ سخن کرتے ہوں لیکن حیرت اس بات پر ہے کہ انھوں نے اپنے مکتب کے ساتھیوں کا ذکر تو اپنے تذکروں میں کیا ہے لیکن اپنے استاد مانی کا کوئی ذکر نہ فارسی شعرا کے تذکرے (عقدِ ثریا) میں کیا اور نہ اردو شعرا کے تذکرے (تذکرۂ ہندی) میں کیا جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مصحفی ان معنی میں تو مانی کے تربیت یافتہ ضرور تھے کہ مانی ان کے معلم تھے لیکن شاعری میں وہ یقیناً ان کے استاد نہیں تھے۔ مصحفی نے اپنے کسی تذکرے یا "مجمع الفوائد" میں اپنے کسی استاد کا ذکر نہیں کیا ہے۔ تعلیم حاصل کرنے کا مصحفی کو بہت شوق

تھا۔ جب وہ آنولہ سے ٹانڈہ گئے اور معرکۂ سکرتال (ذی قعدہ ۱۱۸۵ھ) کے بعد جب ٹانڈہ کا دربار اجڑا تو وہ لکھنؤ چلے گئے اور ایک سال بعد جب وہاں سے پہلی بار دلی آئے (۱۱۸۷ھ) تو یہاں آ کر سلسلۂ تعلیم دوبارہ شروع کر دیا۔ تذکرۂ ہندی میں لکھا ہے کہ:

آغازِ شباب بمقتضائے موزونیِ طبع مصروفِ تحصیلِ علم بود چنانچہ بہ فیضِ صحبتِ بزرگان اول از تکمیل نظم ونثر زبانِ فارسی و تحقیق محاورہ واصطلاح آں فراغت حاصل کردہ بہ مقتضائے رواجِ زمانہ آخرکار خود را مصروف بہ ریختہ گوئی داشتہ برائے ایں کہ رواجِ شعر فارسی در ہندوستان بہ نسبت ریختہ کم است و ریختہ ہم فی زماننا بپایۂ اعلیٰ فارسی رسیدہ دواز دہ سال در شاہجہاں آباد بہ دورِ نجف خان مرحوم بگوشۂ عزلت گزیدہ، زبانِ ریختہ اردوئے معلّٰی کماہی دریافت نمودہ و ہرگز برائے تلاشِ معاش در آں خرِ اجسادِ امورات بردرِ کسں نہ رفتہ...." [۲۴] (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

"تذکرۂ ہندی" سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے یہ تعلیم مدرسۂ غازی الدین خان میں حاصل کی اور یہیں گاہ گاہ ان کی ملاقات میر محمدی بیدار سے ہوتی تھی[۲۵] تیس سال کی عمر میں وہ تعلیم سے فارغ ہوئے "ریاض الفصحاء" میں لکھا ہے کہ "تکمیل فارسی و نظم ونثر آں بہ شاہجہاں آباد در سی سالگی بخوبی میسر آمدہ بود" [۲۶] پھر دہلی میں بارہ برس رہ کر مصحفی جب دوبارہ لکھنؤ پہنچے تو تحصیلِ علم کا ذوق اسی طرح باقی تھا اور وہ دوسرے علوم کی تعلیم کو بھی مکمل کرنا چاہتے تھے۔ لکھنؤ پہنچ کر وہ علم عربی یعنی طبیعی والٰہی وریاضی کے حصول کی طرف رجوع ہوئے جس کی تفصیل انھوں نے "ریاض الفصحاء" میں دی ہے۔ یہاں مصحفی نے علم عربی مولوی مستقیم ساکنۂ گوپامئو سے حاصل کیا۔ مولوی مظہر علی سے کہ صرف ونحو میں جن کا کوئی ثانی نہ تھا، قانونچہ کی تعلیم حاصل کی۔ آخر عمر میں عربیت وتفاسیر قرآن مجید کی تعلیم بہم پہنچائی اور اسی زمانے میں دیوانِ عربی تصنیف کرنے کا ارادہ کیا لیکن جو کچھ کہا وہ بارش میں بھیگ کر ضائع ہو گیا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "ایں نقص را کہ عربی داں نہ بودم، دریں شہر از خود دفع نمودم"۔ اسی زمانے میں علم عروض وقافیہ کو بھی پوری طرح حاصل کیا اور خود علم عروض پر "خلاصۃ العروض" کے نام سے ایک مختصر رسالہ تالیف کیا[۲۷] جس کے منتشر اوراق "مجمع الفوائد" میں موجود ہیں۔

تحصیلِ علم کا یہ شوق ساری عمر جاری رہا۔ فارسی و اردو دونوں پر قدرت رکھتے تھے۔ ایک جگہ لکھا ہے کہ "ایں ہر دو زبانِ فارسی و ہندی از ایامِ شباب مثلِ غلام و کنیز شب و روز پیش من کمر بستہ حاضر می مانند" [۲۸] عربی سے بھی اچھی طرح واقف تھے۔ حصولِ علم کا شوق معاش کے لیے نہیں تھا بلکہ صرف ومحض "جہت مقام شناسی" کے لیے تھا۔ "مجمع الفوائد" میں مصحفی نے لکھا ہے کہ یہ علم عربی انھوں نے اس زمانے میں حاصل کیا جب ان کی شہرت مشرق ومغرب تک پہنچ چکی تھی:

شورِ نظم ونثر فارسی احقر چہ در زبان ریختہ وچہ در زبانِ فارسی اگرچہ تا مشرق ومغرب دیوانہائے متعددہ موزوں شدہ بطریق ارمغان از دیارے بدیارے نقل گشتہ رفتہ لیکن بایں ہمہ کمال موزونی تا علم عربی را ہم دایر و سایر نشدم خاطرم تسکین تمام نیافت والحمد اللہ کہ مقصودِ من رسیدن تا غایت بود کہ تا بفعال بقدر حاصل شد و تحصیل ایں علم برائے حصول معاذ ومعاش نکردہ ام بلکہ جہت مقام شناسی" [۲۹]

امروہہ میں کتب کی تعلیم سے فارغ ہوئے تو ان کی شادی ہو گئی تلاشِ معاش میں سرگرداں ہوئے تو کوئی نتیجہ نہ نکلا۔ دلی

کی حالت دگرگوں تھی۔ فتنہ وفساد، بے روزگاری، درمعاشی بدحالی سے لوگ پریشان تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اسی زمانے میں گھر والوں سے رنجش ہوگئی اور وہ امروہہ سے آنولہ چلے آئے۔ دیوان اول کے ایک شعر میں اسی طرف اشارہ کیا ہے:

مصحفی دو کھیں ہیں گر خویش و برادر دو کھیں
کام کیا اپنے تئیں خویش و برادر سے ہے

ایک اور شعر میں بھی اہل وطن سے شکایت کی ہے:

پوچھی نہ مصحفی کی کسی نے وطن میں بات
آخر کو وہ غریب وطن سے نکل گیا

آنولہ میں کئی شاعروں سے ان کی ملاقات ہوئی جن میں سے بے جان، حیرت، عشقی، عظیم اور فدوی لاہوری کا ذکر مصحفی نے تذکرہ ہندی میں کیا ہے۔ آنولہ میں تھے تو مصحفی کو یہ خبر ملی کہ حکیم کبیر سنبلی کی ترغیب سے نواب محمد یار خاں کو اردو شاعری کا شوق پیدا ہوا ہے اور انھوں نے مرزا رفیع سودا اور میر سوز کو اپنے دربار میں آنے کی دعوت دی ہے لیکن چونکہ وہ دونوں پہلے سے مہرباں خاں رند سے منسلک تھے اس لیے ان کی معذرت کے بعد نواب نے قائم چاندپوری کو بسولی سے ٹانڈہ آنے کی دعوت دی اور نواب کے استاد کی حیثیت سے ان کا تقرر ہوگیا[۳۰] مصحفی قائم چاندپوری سے جا کر ملے اور قائم کے توسط سے نواب کی مدح میں قصیدہ پیش کر کے سرکار میں نوکر ہوگئے[۳۱] مصحفی قائم چاندپوری کے مزاج اور قدرت شاعری سے اتنے متاثر ہوئے کہ بہت کم عرصے میں ان سے گھل مل گئے۔ قائم نواب کے اشعار بھی اصلاح کے لیے مصحفی کو دے دیتے تھے۔ تین ماہ صبح وشام اسی طرح ایک ساتھ گزرے۔ مصحفی اس صحبت کو ساری عمر یاد کرتے رہے: ''واللہ کہ یادِ آں صحبت گذشتہ داغ ناکامی بر دل دردمندی گذارد'' [۳۲] نواب کے دربار میں حکیم کبیر سنبلی، قائم چاندپوری اور مصحفی کے علاوہ فدوی لاہوری، محمد نعیم نعیم، پرواز علی شاہ پروانہ مرادآبادی، میاں عشرت ہذال بھی ملازم تھے[۳۳] ابھی مصحفی کو یہاں نوکر ہوئے تین ماہ ہی گزرے تھے کہ مرہٹوں نے شاہ عالم ثانی کو ساتھ لے کر ذی قعدہ ۱۱۸۵ھ/ فروری ۱۷۷۲ء میں ضابطہ خاں پر حملہ کر دیا۔ تاریخ میں یہ جنگ سکرتال کے نام سے مشہور ہے۔ ضابطہ خاں فرار ہوگئے اور یہ علاقہ مرہٹوں کے ہاتھوں تباہ و برباد ہوگیا۔ قائم نے اپنے شہر آشوب میں اسی بربادی کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ اس تباہ کن جنگ کا اثر یہ ہوا کہ محمد یار خاں امیر کا دربار اجڑ گیا اور ''ندمائے وشعرائے مجلس جدا جدا راہی درپیش گرفتند'' [۳۴] مصحفی اس ''حادثۂ جانگزا'' کے بعد لکھنؤ آگئے[۳۵] اس سے یہ بات واضح ہوئی کہ جنگ سکرتال (ذی قعدہ ۱۱۸۵ھ/ فروری ۱۷۷۲ء) کے ساتھ ہی یہ محفل برباد ہوئی۔ مصحفی تین ماہ یعنی شعبان ۱۱۸۵ھ سے ذیعقد ۱۱۸۵ھ تک ٹانڈہ میں نواب محمد یار خاں امیر کے دربار سے وابستہ رہے اور چونکہ ذیعقد ہجری سال کا گیارہواں مہینہ ہے اس لیے مصحفی ۱۱۸۶ھ کے اوائل میں لکھنؤ پہنچے اور وہاں ایک سال رہ کر: ''بعد انقضائے مدت یک سال بہ شاہجہاں آباد رفتہ رخت اقامت در آں دیارِ مینونشان انداخت'' [۳۶] گویا مصحفی ۱۱۸۷ھ میں دہلی آگئے۔ دہلی وہ پہلی بار آئے تھے۔ دہلی آ کر انھوں نے اپنی تعلیم کو جاری رکھا اور یہ سلسلہ تیس سال کی عمر تک جاری رہا۔ یہیں دلی میں رہ کر وہ مولانا فخر الدین صاحب کے مرید ہوئے۔ ان کی مدح میں قصیدہ بھی لکھا جو مصحفی کے دیوانِ قصائد میں موجود ہے: ؎ وہ حضرت کون ہیں، بتلاؤں، میرے پیر و مرشد ہیں۔ قدرت اللہ شوق نے اپنے تذکرے میں مصحفی کو حافظ قرآن بنایا ہے اور لکھا ہے کہ اسی مناسبت سے انھوں نے مصحفی تخلص اختیار کیا۔ یہ بات صحیح نہیں ہے۔ مصحفی نے ایک شعر میں خود اس بات کی تردید کی ہے:

مصحفی علمِ معانی تو ملا میرے تئیں گو میسر نہ ہوا حافظِ قرآں ہونا

یہاں دہلی میں ان کا ذریعہ معاش تجارت تھا۔ میر حسن نے لکھا ہے کہ "الحال در شاہجہاں آباد بہ پیشہ تجارت بسری برد" [۳۷] اسی زمانے میں مصحفی نے اپنے گھر پر مشاعرہ کی طرح ڈالی جس میں دہلی کے شعرا عام طور پر شریک ہوتے تھے [۳۸] شاہ حاتم اس مشاعرے میں اکثر آتے تھے [۳۹] شاہ نصیر [۴۰] میاں عسکری نالاں [۴۱] محمد امان نثار [۴۲] ثناءاللہ فراق [۴۳] لالہ بال مکند حضور [۴۴] اور دوسرے شعرا کا ذکر مصحفی نے اپنے تذکروں میں کیا ہے۔ مصحفی کا یہاں کسی سے کوئی معرکہ نہیں ہوا۔ سب سے ان کے تعلقات دوستانہ تھے۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ "قاسم ہیچمدان سراپا نقصان کہ اکثر بمشاعرہ اش می رفت باہلیت وآدمیت پیش می آمد" [۴۵]

مصحفی خواجہ میر درد سے بھی عقیدت رکھتے تھے اور گاہ گاہ ان کے گھر جاتے رہتے تھے [۴۶] میر کے بھی مداح تھے۔ میر کے ترجمے میں لکھا ہے کہ "برفقیر بسیار مہربانی می فرماید" [۴۷] مرزا مظہر جانجاناں کی خدمت میں بھی حاضری دیتے تھے [۴۸] شاہ حاتم سے بھی ان کے مراسم تھے [۴۹] میر محمدی بیدار [۵۰] نواب شجاع الدولہ کے بیٹے مرزا امیڈھو کی خدمت میں اکثر حاضر ہوتے تھے [۵۱] شاہ نیاز بریلوی کے ہاں بھی حاضر ہوتے تھے۔ "میزان" مصحفی نے شاہ نیاز سے ہی پڑھی تھی [۵۲] محمد حسن قتیل بھی مشاعرے میں شریک ہوتے تھے [۵۳] مصحفی نے لکھا ہے کہ "بافقیر رابطۂ دوستی انداز ملاقات الی آلان یوماً فیوماً در برآمد......" [۵۴]

یہ زمانہ مصحفی کی تعلیم، تشکیل اور بحیثیت شاعر مشہور ہونے کا زمانہ تھا۔ یہاں ان کے کئی شاگرد بھی ہو گئے تھے اور ان کی شہرت لکھنؤ بھی پہنچ رہی تھی۔ اب مصحفی چاہتے تھے کہ وہ تجارت کے بکھیڑوں سے الگ ہو کر اپنی ساری توجہ شعر و شاعری پر مرکوز کریں اور یہی ان کا ذریعہ معاش بن جائے۔ مصاحبت اس تہذیب میں معزز پیشہ سمجھا جاتا تھا اور تجارت کو حقارت کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔ دلّی کے حالات انتہائی ابتر تھے۔ بادشاہ بھی مفلس تھا اور امرا و نوابین بھی قلاش تھے:

نواب نہ خاں کوئی رہا شہر میں باقی نواب جو گوجر ہے تو میواتی بھی خاں ہے
کہتا ہے اسے خلقِ جہاں سب شہِ عالم شاہی جو کچھ اس کی ہے سو عالم پہ عیاں ہے

دلّی سے قریب لکھنؤ تھا جہاں خوشحالی، فراغت اور آصف الدولہ کی داد و دہش نے چکا چوند پیدا کرنے والی روشنی پیدا کر رکھی تھی۔ دہلی کے شاعر عام طور پر اودھ کی طرف للچائی ہوئی نظروں سے دیکھ رہے تھے حتیٰ کہ شاہزادے بھی دلّی سے لکھنؤ جانے کے منصوبے بنا رہے تھے۔ محمد تقی میر ۱۱۹۶ھ میں دلّی سے لکھنؤ چلے گئے اور آصف الدولہ نے ان کا مشاہرہ مقرر کر دیا۔ مصحفی بھی یہی چاہتے تھے لیکن انھیں کوئی ایسا موقع نہیں مل رہا تھا کہ ان کا یہ خواب پورا ہو سکے۔ غلام علی خاں، جو تواریخ عالی گوہر کے مصنف تھے، دلّی میں شاہ عالم کے معتمدِ خاص تھے۔ ان کے والد نواب روشن الدولہ (نواب بھکاری خاں) لاہور کے صوبے دار رہ چکے تھے۔ شاہ عالم ثانی مالی و سیاسی مصلحتوں کی بنا پر آصف الدولہ اور وارن ہیسٹنگز کو خلعت سے نوازنا چاہتے تھے۔ اس کام کے لیے انھوں نے غلام علی خاں کو مقرر کیا کہ وہ لکھنؤ جا کر اسے انجام دیں۔ ۱۱۹۸ھ میں یہ قافلہ خلعت لے کر روانہ ہوا۔ اس وقت وارن ہیسٹنگز لکھنؤ میں تھے۔ مصحفی بھی اس قافلے میں غلام علی خاں کے ہمراہ تھے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ

"درایامے کہ فقیر ہمراہ غلام علی خاں ولد بھکاری خاں کہ مشاراًالیہ از پیش گاہ خلافت جہاں بانی خلعتِ

نوازش شاہانہ برائے بندگانِ عالی وزیر الممالک نواب آصف الدولہ بہادر و سر ہشٹن گورنر بہادر آوردہ بود در سنہ یک ہزار و یک صد و نود و ہشت (۱۱۹۸ھ) صعوبتِ سفر کشیدہ از شاہجہان آباد در لکھنؤ رسیدہ[۵۵] (اردو ترجمہ کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

لیکن کچھ عرصے بعد غلام علی خاں سے روٹھ گئے اور مزاج کی اسی برہمی میں دلی واپس جانے لگے۔ محمد حسن قتیل نے انھیں روک لیا اور کہا کیا راستہ ناپنے آئے تھے۔ اب کچھ دن ٹھہریے اور اس شہر کی سیر کیجیے اور پھر وہ انھیں محمد حیات بیتاب کے گھر لے گئے۔ بیتاب نے ان کی بہت خاطر تواضع کی[۵۶] اس کے بعد کچھ عرصے وہ کانجی مل صبا کے ہاں بھی مقیم رہے۔ اسی عرصے میں مصحفی کی نگرانی میں صبا نے اپنا دیوان بھی مرتب کیا۔ اسی زمانے میں (۱۱۹۸ھ /مئی ۱۷۸۴ء) جہاندار شاہ دلی کے حالات اور مرزا محمد شفیع اور افراسیاب خاں کی سازشوں سے مجبور ہو کر وارد لکھنؤ ہوئے۔ آصف الدولہ نے ان کی بڑی آؤ بھگت کی۔ مصحفی چاہتے تھے کہ وہ بھی جہاندار شاہ سے وابستہ ہو جائیں۔ انھوں نے نواب شمس الدولہ قسمت کے ذریعے کوشش کی۔ انھوں نے عید پر ملاقات کرانے اور ان کی خدمت میں پیش کرنے کا وعدہ کیا۔ مصحفی نے قصیدہ لکھا لیکن وہاں دربار میں اتنی بھیڑ تھی کہ قصیدہ پڑھنے کا موقع نہ ملا۔ نواب شمس الدولہ نے امراء کی صفوں کو چیر کر قطعہ تہنیت عید شہزادے کی خدمت میں گزارا اور مصحفی کو ان کے روبرو کر دیا[۵۶] لیکن قسمت نے یاوری نہیں کی۔ ابھی جہاندار شاہ کو لکھنؤ آئے ہوئے مشکل سے دو سال گزرے تھے کہ آصف الدولہ سے رنجش ہو گئی اور وہ ذوالحجہ ۱۲۰۰ھ میں بنارس چلے گئے اور وہیں ۲۵ شعبان ۱۲۰۲ھ/۳۱ مئی ۱۷۸۸ء کو وفات پا گئے۔

اس وقت لکھنؤ میں استاد جعفر علی حسرت اور ان سے زیادہ ان کے شاگرد قلندر بخش جرأت کا طوطی بول رہا تھا اور سارا شہر ان کے دل پسند طرز کا مسخر تھا[۵۷] مصحفی دہلوی روایتِ شاعری کے پیرو تھے اور یہ رنگ لکھنؤ کے ماحول اور حالات میں کچھ اتنا پسندیدہ نہیں تھا۔ مصحفی اس وقت ذہنی طور پر دوراہے پر کھڑے تھے۔ ان کے لیے یہ فیصلہ مشکل ہو رہا تھا کہ وہ اپنا رنگ سخن جاری رکھیں یا پھر بدلتے ہوئے ماحول میں ویسی ہی شاعری کریں جیسی کہ مقبول تھی۔ کشش و پیچ کے عمل نے ان کے اندر تلخی پیدا کر دی۔ وہ شاعری میں جو کچھ کرنا چاہتے تھے اور جو کچھ اب تک کرتے رہے تھے وہ نامقبول تھا اور جو وہ نہیں کرنا چاہتے تھے، وہ مقبول تھا۔ بے روزگاری کا عذاب بھی ان کے ساتھ تھا۔ اس دور میں انھیں اپنی ناقدری کا شدت سے احساس ہو رہا تھا:

اے مصحفی بے لطف ہے اس شہر میں رہنا
سچ ہے کہ کچھ انسان کی توقیر نہیں یاں

دیوان اول کی ایک رباعی میں بھی اسی بات کو زیادہ تلخی سے یوں دہرایا ہے:

یارب شہر اپنا یوں چھڑایا تو نے
ویرانے میں مجھ کو لا بٹھایا تو نے
میں اور کہاں یہ لکھنؤ کی خلقت
اے وائے کیا کیا یہ خدایا تو نے

اس صورت میں لکھنؤ کو اپنی طرف متوجہ کرنے کے لیے انھوں نے یہاں کے مقبول ترین شاعر جرأت کے خلاف طرح ڈالی۔ یہ ۱۱۹۹ھ ہو سکتا ہے۔ یکتا نے لکھا ہے کہ "چوں دید کہ کسے ملتفت بحالش نمی شود با جرأت طرح خلاف انداختہ۔ تنہا با او و لشکر تلامذہ اش مقابل شد و در اندک عرصہ خود ہم شاگردانِ بسیار بہم رسانیدہ"[۵۸] (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے حواشی ب) جرأت سے جھگڑے کی بنیاد در اصل لکھنؤ میں ان کا یہی احساسِ محرومی تھا۔ اپنے قصیدے "تیغ برّاں" میں مصحفی نے اپنے ساتھ جرأت اور ان کے شاگردوں کی زیادتی کی طرف واضح اشارے کیے ہیں۔ دیوانِ اول کے ایک

شعر میں بھی جرأت کی طرف اشارہ کیا ہے:

میں نے چمن میں ان کے جب نالہ سر کیا | فرمانِ نغمہ سنج کی جرأت کہاں رہی

جرأت صلح جو طبیعت کے مالک تھے۔ انھوں نے صلح صفائی کے لیے ہاتھ بڑھایا اور مصحفی نے بھی مصلحتاً پیغامِ صلح قبول کرلیا:

مجھ کو پیغام دیا صلح کا عاجز ہو کر | نہیں لازم جو کروں اس کا بہ تصریح بیاں
میں تو کچھ دل میں نہ رکھتا تھا انھوں سے کینہ | کینہ اپنا ہی وہ کرتے تھے غزل کہہ کے عیاں
سو ملاقات کے دن آئے جو سو عذر بہ پیش | اٹھ گیا بغض وحسد آئی صفائی بہ عیاں

لیکن معلوم ہوتا ہے کہ یہ کینہ مصحفی کے دل میں باقی رہا اور جب "تذکرہ ہندی" میں جرأت کا ترجمہ لکھا تو یہ رنجش بین السطور میں واضح طور پر نظر آتی ہے۔ اسی طرح جب "مجمع الفوائد" میں جرأت کی وفات کے بعد، اپنی مدح میں ایک مکتوب بہ طرز ظہوری لکھا تو اس میں بھی یہ کینہ باقی رہا:

"جرأت شاگرد ہمتا لیش بہ ایں جرأت چند بار قدم بعرصہ مکابرش گذاشتہ اما چوں معاویہ از علی شکست ہائے فاحشہ خوردہ آخر از حد قالب، تہی کردہ بخاکِ سیہ برابر شدہ" [۵۹] (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

اس بات سے مصحفی کے مزاج کا اندازہ ہوتا ہے کہ وہ زندگی ہی میں نہیں بلکہ مرنے کے بعد بھی اپنے حریفوں کو معاف نہیں کرتے تھے اور اسی مزاج کی وجہ سے وہ بہت عرصے تک کسی امیر یا دربار سے وابستہ نہ رہ سکے۔

مصحفی نے جہاندار شاہ کی مدح میں دو قصیدے لکھے۔ ممکن ہے شمس الدولہ قسمت کے توسط سے، جو مصحفی سے اصلاح لیتے تھے، جہاندار شاہ نے انھیں انعام و اکرام سے بھی نوازا ہو لیکن وہ توسل پیدا نہ کر سکے۔

۱۱۹۹ھ۔۱۲۰۰ھ کے قریب وہ نعیم الدولہ ثابت جنگ میر محمد نعیم خاں کے متوسل ہو گئے [۶۰] یہ خطاب انھیں شجاع الدولہ نے دیا تھا [۶۱] مصحفی چند سال میر نعیم خاں سے وابستہ رہے۔ دو قصیدے بھی مصحفی نے ان کی مدح میں لکھے۔ نعیم خاں نے ایک کنواں بنوایا تو مصحفی نے قطعہ تاریخ لکھا جس کے اس مصرع سے: "الٰہی باد عمر بانی چہ، تا جہاں باشد" سے ۱۲۰۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔ نعیم خاں کی سرکار سے چونکہ تنخواہ با قاعدگی سے نہیں ملتی تھی وہ ان سے الگ ہو گئے۔ اس کا اظہار انھوں نے تین رباعیوں میں کیا ہے جن میں سے ایک یہ ہے:

ہر چند کہ ہم فاقوں سے جاں دیتے ہیں | تنخواہ تو کب نعیم خاں دیتے ہیں
ہے لب پہ خوشامد اور غضب کے مارے | بیٹھے ہوئے جی میں گالیاں دیتے ہیں

غالباً ۱۲۰۳ھ کے لگ بھگ وہ نعیم خاں سے الگ ہو کر سالار جنگ کے صاحبزادے مرزا زین العابدین خاں میرزا میڈھو سر سبز سے وابستہ ہو گئے۔ مصحفی چار سال ان کے ہاں بصیغہ شاعری ملازم رہے [۶۲] کلیات مصحفی میں ایک قطعہ تاریخ ولادت ملتا ہے جو میرزا میڈھو کے ہاں بیٹے کی پیدائش پر لکھا گیا ہے اور جس کے لفظ "چراغ" سے ۱۲۰۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ گویا ۱۲۰۳ھ سے ۱۲۰۷ھ تک وہ سر سبز کے ملازم رہے اور پھر یہاں سے وہ میرزا سلیمان شکوہ کے متوسل ہو گئے۔ ۱۲۰۷ھ میں متوسل ہونے کی تصدیق مصحفی کے اس جملے سے بھی ہوتی ہے جو انھوں نے شہزادہ سلیمان شکوہ کے ملازم خاص مرزا نعیم بیگ جواںؔ کے ترجمے میں دیا ہے: "از یک دو سال کہ دریں شہر فقیر باریابِ مجلس حضور پُر نور

شدہ"[۶۳] مصحفی نے تذکرۂ ہندی ۱۲۰۹ھ میں مکمل کیا اور اس سے ایک دو سال ۱۲۰۷ھ ہوتے ہیں۔ مرزا سلیمان شکوہ ۱۲۰۵ھ میں لکھنؤ آئے تھے۔ کئی ماہ انتظار کے بعد لارڈ کارنوالس کی سفارش پر آصف الدولہ نے ان کا استقبال کیا اور وظیفہ مقرر کر دیا۔ اس کے بعد انھوں نے دربار سجایا۔ پہلے انشا ملازم ہوئے۔ پھر انشا کی تجویز پر جرأت و مصحفی ملازم ہوئے۔ مصحفی نے سلیمان شکوہ کی مدح میں گیارہ قصیدے لکھے ہیں اور قصائد کی یہ اتنی تعداد ہے کہ ان کو مختلف مواقع پر پیش کرنے میں چار پانچ سال کا عرصہ ضرور لگا ہوگا۔ امتیاز علی خاں عرشی صاحب نے مجھے بتایا کہ رضا لائبریری رامپور میں مصحفی کے دیوان کا وہ نسخہ موجود ہے جو ۱۲۱۱ھ میں سلیمان شکوہ کو پیش کیا گیا تھا۔ اس سے بھی اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ مصحفی، انشا سے تنازع کے بعد ۱۲۱۱ھ میں کسی وقت سلیمان شکوہ سے علیحدہ ہوئے۔

اس کے بعد وہ گوشہ نشین ہو گئے اور ان کے ایک شاگرد نے کوشش کر کے سواروں میں ان کا نام لکھوا دیا جہاں سے نواب وزیر علی خاں کے عہد کے خاتمے (شعبان ۱۲۱۲ھ/فروری ۱۷۹۸ء) تک فراغت سے روٹی چلتی رہی[۶۴] انشا سے معرکہ کے بعد وہ گوشہ نشین ہو گئے تھے اور اسی زمانے میں پنڈت بدیا دھر فصیح کی فرمائش پر جواب دیوان نظیری، جو دہلی میں شروع کیا تھا، مکمل کیا۔ اس دیوانِ فارسی کا سال تکمیل ۱۲۱۱ھ ہے جیسا کہ "خطبہ مختصر" میں خود مصحفی نے بتایا ہے[۶۵] تذکرہ "ریاض الفصحاء" کا آغاز، جیسا کہ دیباچے میں لکھا ہے، ۱۲۲۱ھ میں ہوا۔ اس سے چند سال پہلے تک وہ گمنام وار زندگی بسر کر رہے تھے کہ اتفاق سے ایک دن راستے میں مرزا محمد تقی خان ہوس سے آمنا سامنا ہو گیا۔ انھوں نے مصحفی کو گھر بلایا اور ملازم رکھ لیا۔ ۱۲۲۱ھ میں مرزا ہوس کی ملازمت کو چار سال کا عرصہ گزر چکا تھا گویا ۱۲۲۱-۴=۱۲۱۷ھ میں وہ ہوس کے ہاں بحیثیت استاد بصیغۂ شاعری ملازم ہوئے[۶۶] اس کے معنی یہ ہوئے:

(۱) کہ ۱۲۱۱ھ میں وہ سلیمان شکوہ کی ملازمت سے علیحدہ ہوئے:

(۲) ۱۲-۱۲۱۱ھ میں ان کے ایک شاگرد کی کوشش سے ان کا نام سواروں میں لکھوا دیا گیا جہاں سے وہ عہد نواب وزیر علی خاں کے خاتمے شعبان ۱۲۱۲ھ تک تنخواہ لیتے رہے۔

(۳) اس کے بعد پھر بے روزگار ہو گئے۔ ۱۲۱۷ھ میں نواب مرزا محمد تقی خاں ہوس کے ملازم ہوئے اور ۱۲۲۱ھ میں جب تذکرہ ریاض الفصحاء کا آغاز کیا تو اس ملازمت کو چار سال کا عرصہ ہو چکا تھا۔

یہ تو معلوم نہ ہو سکا کہ مصحفی ہوس سے کب تک وابستہ رہے لیکن دیوانِ قصائد اور ریاض الفصحا کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ شیخ مغل فانی سے پہلے نواب کلب علی خاں کی سرکار میں بصیغۂ شاعری ملازم تھے[۶۷] اور خود فانی کا ترجمہ لکھتے وقت وہ نواب مہدی علی خاں کے ملازم تھے[۶۸] مہدی کے ترجمے میں نواب (سعادت علی خان متوفی ۱۲۲۹ھ) کو مغفور لکھا ہے اور خود کو مہدی سے وابستہ ہونے کا ذکر کیا ہے۔ ۱۲۳۳ھ/ ۱۸۱۸ھ میں نواب معتمد الدولہ برسر اقتدار آئے اور انھوں نے کلب علی خاں اور مہدی علی خاں کے خلاف کاروائی شروع کی۔ مہدی کلکتہ چلے گئے اور وہاں سے کربلا چلے گئے[۶۹] اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ ہوس کی ملازمت کے بعد وہ نواب کلب علی خاں کے ملازم رہے اور پھر دوبارہ نواب مہدی علی خاں کے ملازم ہوئے اور ۱۲۳۳ھ/ ۱۸۱۸ھ میں وہ کربلا چلے گئے تو مصحفی بے روزگار ہو گئے۔ مصحفی نے کلب علی خاں کی مدح میں چھ قصیدے لکھے جن میں سے چار اردو میں اور دو فارسی میں ہیں۔ اسی طرح مہدی علی خاں کی مدح میں چھ قصیدے لکھے جن میں سے پانچ فارسی اور ایک اردو میں ہے۔

اس دور میں مصحفی سے زیادہ قصیدے کسی شاعر نے نہیں لکھے۔ مصحفی کو بار بار قصائد لکھنے کی ضرورت اس

لیے پیش آئی کہ یہی قصائد ان کی معاشی ضرورت، پوری کرنے کا ذریعہ تھے۔ ان قصیدوں کے باوجود عمر بھر وہ افلاس زدہ پریشاں حالی کا شکار رہے۔

کیا مصحفی بتادیں ہم اس کا حال تجھ کو
عمرِ عزیز ہم نے جس بے کسی سے کاٹی

اسی بے کسی میں وہ ۱۲۴۰ھ/ ۲۵۔۱۸۲۴ء میں لکھنؤ میں وفات پا گئے:

اتنا بے کس ہوں کہ مانند چراغ
مر بھی جاؤں تو کوئی پیٹے نہ روئے مجھ کو

مصحفی کے ایک شاگرد اشرف خاں، خان تخلص نے یہ قطعہ تاریخ وفات کہا:

بہرِ سیر حسن حوران بہشت
مصحفی نے قصدِ جنت جب کیا
مجھ سے ہاتف نے کہا اے خاں وہیں
برجِ خاکی میں ہوا گھر ماہ کا
۱۲۴۰ھ

شیفتہ نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ "وفاتش را امروز دہ سال گذشتہ"۔ گلشن بے خار ۱۲۵۰ھ میں مکمل ہوا۔ اس سے بھی تصدیق ہو جاتی ہے کہ مصحفی کی وفات ۱۲۴۰ھ میں ہوئی۔

مصحفی کو زندگی میں تین معرکوں سے واسطہ پڑا۔ جرأت سے معرکے کا ذکر ہم جرأت کے باب میں کر آئے ہیں اور انشا و مصحفی کے معرکے کا جائزہ ہم انشا کے ذیل میں لے چکے ہیں۔ اب ہم یہاں اس معرکے کا ذکر کریں گے جو شاگردانِ سودا اور مصحفی کے درمیان ہوا۔

جنگ سکرتال (۱۱۸۵ھ) کے بعد نوابِ ٹانڈہ محمد یار خاں امیر کا دربار اجڑ گیا اور اہلِ دربار ادھر ادھر بکھر گئے۔ مصحفی بھی جان بچا کر ٹانڈہ سے لکھنؤ آ گئے۔ سودا اس زمانے میں نواب شجاع الدولہ سے وابستہ تھے اور فیض آباد میں مقیم تھے۔ ٹانڈہ میں سودا کے شاگرد رشید قائم چاند پوری سے مصحفی کے گہرے مراسم تھے۔ مصحفی تلاشِ روزگار میں لکھنؤ آئے تھے۔ اس بات کا قوی امکان ہے کہ ٹانڈہ سے لکھنؤ جاتے ہوئے قائم چاند پوری نے ایک تعارفی خط اپنے استاد سودا کے نام دیا ہو جسے لے کر سودا سے ملاقات کے لیے وہ لکھنؤ سے فیض آباد گئے ہوں۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "فقیر در عہدِ نواب شجاع الدولہ بہادر روزے برائے دیدن ایں بزرگ (سودا) بخدمتش رسیدہ بود۔ بہ پرورشِ سگان ابریشم شوقِ تمام داشت"[۷۰] سودا سے مصحفی کی یہ پہلی اور آخری ملاقات تھی۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب مصحفی سودا سے ملے تو سودا نے وہ توجہ نہیں دی جس کی امید لے کر انھوں نے لکھنؤ سے فیض آباد کا سفر کیا تھا۔ اور جب بددل ہو کر وہ لکھنؤ واپس آئے تو سودا کی طرف سے ایک تلخی لے کر آئے جسے بے روزگاری نے تیز تر کر دیا۔ ۱۱۸۷ھ میں مصحفی دہلی واپس آ گئے اور ۱۱۹۸ھ میں جب دوبارہ لکھنؤ آئے تو سودا کی وفات (۱۱۹۵ھ) کو کم و بیش تین سال ہو چکے تھے۔ ۱۱۹۹ھ میں مصحفی نے جب تذکرہ "عقد ثریا" لکھا تو یہ تلخی ان سے چھپائے نہ چھپ سکی:

"اگرچہ مرد کم علم بود آماذ کاوت و روانی طبعش از کلامش پیداست........
الحق کہ چنیں نامش در ہندوستان ورد زبانِ بازاریان و غزلیات دیوانش بہر اطراف و جوانب، و ہر جاہل وامی را برزبان........"[۷۱]

(اردو ترجمہ کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

اسی تلخی کی آنچ "تذکرہ ہندی" (۱۲۰۱ھ۔۱۲۰۹ھ) میں بھی محسوس ہوتی ہے:

''بعضے بہ سبب دریافتِ اغلاطِ صریح وتوارِد صاف در بعضے اشعارش بہ جہل وسرقہ اش نیز نسبت می دہند........'' [۷۲] (اردو ترجمہ کے لیے دیکھیے: حواشی ب)۔

سودا کی وفات کے برسوں بعد جب مصحفی کے تذکرے سامنے آئے اور سودا کے شاگردوں کی نظر سے گزرے تو انھوں نے مل کر مصحفی کے خلاف ایک ہجو یہ قصیدہ لکھا۔ جب یہ ہجو یہ قصیدہ لکھا جا رہا تھا تو صاحب ''مجمع الانتخاب'' شاہ کمال نے مصحفی کو اطلاع دی کہ فلاں فلاں شاگردانِ سودا آپ کی ہجو لکھ رہے ہیں۔ یہ سن کر زود قلم مصحفی نے ۷۰ اشعار پر مشتمل ایک قصیدہ ''نسبت بہ چند شخص گفتہ شد'' کے عنوان سے لکھا جو ان کے دیوانِ قصائد میں شامل ہے [۷۳] اس ہجویہ قصیدے میں نہ صرف یہ ساری باتیں مصحفی نے لکھیں بلکہ یہ بھی کہا کہ ان سب کی ہجو کے لیے ایک گرم کافی ہے اور ع ''بلا ہیں منتظرِ گرم جوں برہنہ حمام۔ شاگردانِ سودا اور خود مصحفی کی ہجو دونوں کے مسودات نقلوں کی صورت میں محفوظ رہیں۔ ۱۲۷۰ھ میں مطبع مصطفائی نے دہلی سے کلیات سودا شائع کیا جس کی تصحیح میر عبدالرحمٰن آہی نے کی تھی۔ آہی نے کلیات میں شاگردانِ سودا کا وہ ہجو یہ قصیدہ بھی شامل کر دیا جس میں انھوں نے مصحفی کے ان اعتراضات کا جواب دیا تھا جو ''عقدِ ثریا'' اور ''تذکرۂ ہندی'' میں سودا پر مصحفی نے کیے تھے۔ کلیاتِ سودا میں یہ ہجو یہ قصیدہ دیکھ کر بعض لوگوں کو یہ غلط فہمی ہوئی کہ یہ ہجو یہ قصیدہ خود سودا نے لکھا ہے جب کہ اس ہجو یہ قصیدہ سے پہلے یہ عبارت درج تھی کہ: سطرے چند بطور دیباچہ تصنیف از تلامذۂ ارشد مرزا رفیع المتخلص بہ سودا مع قصیدہ نہ صد و پنجاہ شعر بنظر مہتمم ایں مطبع در آمدہ آغاز کلیاتِ معجز نکات کردہ شد'' [۷۴] اور قصیدے کے خاتمے پر یہ الفاظ درج تھے کہ: خاتمہ قصیدہ تلمیذ سودا...... [۷۵] یہ غلط فہمی مطبع مصطفائی کے ایڈیشن سے زیادہ مطبع نولکشور کے اس ایڈیشن سے پھیلی جسے عبدالباری آسی نے مرتب کیا تھا [۷۶] اور جو مطبع مصطفائی دہلی کے ایڈیشن کی نقل تھا۔

امتیاز علی خاں عرشی نے مصحفی کے خلاف لکھی جانے والی ہجو کو اس شعر کی بنیاد پر:

اقلیمِ معانی میں ہے راقم ترا ڈنکا عالم میں سخن کے تری بجتی ہے بم و زیر

بندرابن راقم دہلوی سے منسوب کیا ہے [۷۷] اور قاضی عبدالودود نے اس ہجو یہ قصیدے کو مرزا احسن کی تخلیق بتایا ہے [۷۸] غور سے دیکھا جائے تو یہ قصیدہ کسی ایک کی نہیں بلکہ کئی شاگردانِ مصحفی کی اجتماعی کاوش کا نتیجہ ہے۔ خود مصحفی نے اپنے قصیدے میں قائم مقامِ سودا کے نام لیے ہیں [۷۹] اور یہ سب نام انھیں شاہ کمال نے ہی دیے تھے۔

مرے شفیق ہیں اول ''جو میرزا احسن'' کمال ساتھ متانت کے ہے انھوں کا کلام
پھر ان کے بعد محمد رضائے اردوداں ہے میرے سامنے مضبوط ان کا پختہ وخام
سوم وہ سید پاکیزہ میر فخرالدین کہ تھے ہمیشہ وہ مرزا کے کاتبِ الہام
رفیع ہے یہ کلام ان کا فیضِ مرزا سے کہ آفتاب کے سائے میں جوں ہو ماہِ تمام
تخلص ان کا ہے ماہر، ہیں صاحبِ اصلاح ہنسوڑ گو انھیں کشمیر کا کہیں حجام
میں ان کو جانتا ہوں اپنا کعبہ و قبلہ رکھوں گا ان کی میں ریشِ سپید پر کچھ نام
کبھی سنوں ہوں کہ موندی کٹے نے میرے لیے کیا ہے از سر و پا اک نیا قصیدہ تمام
سبب کچھ ان کے بگڑنے کا پر نہیں کھلتا اگر یہی ہے کہ فخر یہ کیوں ہے ان کا کلام
میں گوشہ گیر ہوں مدت سے پر یہ قہر سنو کہ جب گیا ہے کبھی گرم اس طرف ناکام

لکھے ہیں ہجو میاں مصحفی بہم یہ لوگ
دیا ہے بس یہی شاہ کمال نے پیغام
پر اب تلک تو نہ بھیجا کسی نے اک پرزہ
مری بلا سے لکھا یوں اگر قصیدہ تمام
سوک میں شورشِ بے جا سے ان کی ڈرتا ہوں
انھوں کے ہجو کو اک گرم بس ہے اور یہ تمام
نہیں یہ ہجو کے قابل پر ان کی خدمت کو
جو یوں بھی چاہیں تو کافی ہیں بس مرے خدام
اگرچہ ہیں وہ نواخواں ولیکن ان میں سے
بلا ہیں منتظر و گرم جوں برہنہ حسام
بدیہہ گو ہیں یہ ایسے فواحشات کے بیچ
کہ ہے کلام سے فوقی کے فوق ان کا کلام

مصحفی کے ہجویہ قصیدے سے یہ چند باتیں سامنے آتی ہیں:

ایک یہ کہ مصحفی کے خلاف ہجویہ قصیدہ لکھنے میں مرزا احسن، محمد رضا، میر فخر الدین ماہر شامل تھے ع ''لکھے ہیں ہجو میاں مصحفی بہم یہ لوگ'' دوسری بات یہ کہ اس ہجو کے لکھنے کی اطلاع شاہ کمال نے مصحفی کو دی تھی ع دیا ہے بس یہی شاہ کمال نے پیغام'' تیسری بات یہ کہ اس کام میں میر فخر الدین ماہر پیش پیش تھے'' ع کہ تھے ہمیشہ وہ مرزا کے کاتب الہام'' اور انھیں کو مصحفی نے ''کشمیر کا حجام''، ''مونڈی کٹا'' کہہ کر ع کیا ہے از سر و پا اک نیا قصیدہ تمام۔

جس کی تصدیق ''تذکرۂ ہندی'' [۸۰] سے بھی ہوتی ہے جس میں فخر الدین ماہر کے قطعہ تاریخِ وفاتِ سودا پر یہ اعتراض کر کے کہ اس تاریخ کا ''تعمیہ'' قانونِ مورّخاں'' کے خلاف ہے، ماہر کی نالائقی ثابت کی ہے اور پھر خود مصحفی نے تین شعر پر مشتمل ''قطعہ تاریخ وفاتِ آں مرحوم و مغفور'' لکھا جس کے آخری شعر کے دوسرے مصرعے سے ۱۱۹۵ھ برآمد ہوتے ہیں:

تاریخ رحلتش بدر آورد مصحفی
''سودا کجا و آں سخنِ دلفریب او''
۱۱۹۵ھ

اب سوال یہ ہے کہ یہ معرکہ کب پیش آیا؟ جیسا کہ محولہ بالا قصیدہ سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ اس زمانے میں پیش آیا جب مصحفی گوشہ گیر تھے: ع ''میں گوشہ گیر ہوں مدت سے پر یہ قہر سنو''۔ مصحفی انشا سے معرکہ کے بعد شہزادہ سلیمان شکوہ سے علیحدہ ہو کر گوشہ گیر ہو گئے تھے۔ مصحفی کے اس قصیدے میں گرم و منتظر دونوں کا ذکر ہے۔ گویا اس زمانے میں دونوں لکھنؤ میں موجود تھے۔ منتظر ۱۲۱۳ھ تک لکھنؤ میں تھے۔ اس کے بعد وہ سل کی بیماری کے باعث، آب و ہوا بدلنے کے لیے لکھنؤ سے چلے گئے اور ۱۲۱۷ھ میں انتقال کیا۔ مصحفی نے کئی قطعاتِ تاریخ وفات لکھے جن سے ۱۲۱۷ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ایک قطعہ کے آخری مصرع ''بگفتا: ''شاعر شیریں زباں ہائے'' سے بھی ۱۲۱۷ھ نکلتے ہیں۔

ان سب باتوں سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ یہ واقعہ ۱۲۱۱ھ۔۱۲۱۳ھ کے درمیان پیش آیا۔

یہ معرکہ زیادہ نہیں چلا اور ان دو ہجویہ قصائد پر ایک (ایک شاگردانِ سودا کی طرف سے اور ایک مصحفی کی طرف سے) ختم ہو گیا۔

مصحفی پیدائشی شاعر تھے۔ ان کی تخلیقی صلاحیتیں ایک قدرتی چشمے کی طرح نوعمری سے لے کر آخر عمر تک ابلتی اور بہتی رہیں۔ مقدارِ کلام کو دیکھیے تو اردو زبان کا کوئی شاعر ان کو نہیں پہنچتا۔ وہ نسلاً راجپوت تھے اور راجپوتوں کی خود پسندی، غیرت و خودداری ان کے خون میں شامل تھی۔

مصحفی پوچھ نہ افلاس کا میرے باعث
تھا میں مغرور کبھی تا درِ سلطاں نہ گیا

اس مزاج کی خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ جب تک اسے نہ چھیڑیے وہ خاموش رہتا ہے لیکن جب اس کی غیرت کو للکارا جائے تو وہ میدان میں اتر آتا ہے اور اس وقت تک میدان نہیں چھوڑتا جب تک دشمن کو نیچا نہ دکھادے۔ اسی لیے راجپوت ''رن گڑ'' کہلاتے تھے۔ مصحفی اسی مزاج کے حامل تھے:

مصحفی گو کہ میں ہوں روحِ مقدس لیکن — مجھ کو چھیڑے گا جو کوئی تو جلال آئے ہی گا

مصحفی ناک والے آدمی تھے اور یہی ناک ان کے لیے ساری عمر مسائل پیدا کرتی رہی:

گر ناک نہ ہو منہ پر کیا لطف زندگی کا — انسان کے بدن میں یہ ناک زندگی ہے

مصحفی کے ذہن کی ساخت میر کی طرح صرف مقتول کی نفسیات کی حامل نہیں تھی۔ اس میں قاتل کی نفسیات بھی شامل تھی۔ ایسا قاتل جو مقتول بھی ہوا اور ایسا مقتول جو قاتل بھی ہو۔ اس نفسیات کے دوہرے پن نے ان کے ذہن کی ساخت کی تعمیر کی تھی جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ پانچ میں سے گئے پانچ تو بچا صفر۔ وہ ایسے ظالم تھے جو مظلوم ہوتا ہے اور ایسے مظلوم تھے جو ظالم ہوتا ہے۔ اسی لیے ان میں مقابلہ کرنے کی ہمت اور مقابلہ کرتے ہوئے خود قتل ہو جانے کا حوصلہ تھا۔ انشا نے مصحفی کو للکارا تو مصحفی نے گردن نہیں جھکائی بلکہ مردانہ وار مقابلے کے لیے میدان میں اتر آئے اور اس وقت تک اپنے شاگردوں کی فوج ظفر موج کے ساتھ مقابلہ کرتے رہے جب تک دشمن نے ان کی طاقت کا لوہا نہیں مان لیا اور ساری ذلت و رسوائی کو برداشت کرتے ہوئے اس وقت تک چین سے نہ بیٹھے جب تک انشا کو بحکم آصف الدولہ شہر بدر نہ کرادیا۔ ناک کا مسئلہ لکھنؤ کے ماحول سے زیادہ پیدا ہوا۔ دہلی کے زمانۂ قیام میں مصحفی کو دیکھیے تو وہ ''خلیق، متواضع اور کم گو'' [۸۱] نظر آتے ہیں۔ شعر گوئی میں ایسے مصروف و منہمک کہ دیکھنے سے ''مجنون و مسکین وضع'' [۸۲] معلوم ہوتے ہیں۔ اس دور کے معاصر تذکرہ نویسوں نے انھیں ''عزیزے نیک سیرت، مسکین نہاد، خوش خو، متواضع، باادب، مرتبہ شناس، مہذب، خلیق، شگفتہ پیشانی با تمکین'' [۸۳] لکھا ہے۔ زمانۂ دہلی میں نہ انھوں نے کسی امیر کے در کی خاک چھانی اور نہ شعر و شاعری کو ذریعہ معاش بنایا بلکہ معمولی سی تجارت سے اپنا پیٹ پالتے رہے [۸۴] سب سے ملتے مشاعروں میں شریک ہوتے اور خود اپنے گھر پر مشاعرہ کرتے جس میں شہر کے نامور و غیر نامور شعرا شریک ہوتے جس کی تفصیل ہم پچھلے صفحات میں دے آئے ہیں۔ مرزا قتیل سے ان کے مراسم یہیں سے شروع ہوئے۔ شاہ حاتم سے ملاقات بھی یہیں ہوئی۔ دلّی میں انھوں نے ذوق و شوق سے تعلیم حاصل کی۔ مولانا فخر الدین سے بھی یہیں بیعت ہوئے۔ شاعری ان کا مقصدِ حیات تھی جس میں وہ فی الواقع کچھ کرنا چاہتے تھے:

نہیں دل بستگی ہرگز کسو سے — مگر ہے مصحفی اک شعر کا عشق
ہے عشق سخن کا مصحفی کو — مائل نہیں اتنا سیم و زر پر

وہ جانتے تھے کہ تخلیقِ شعر کے لیے بے تعلقی ضروری ہے۔ تذکرۂ ہندی میں ایک جگہ لکھا ہے کہ ''ایں فنِ شعر بے تعلقی بسیاری خواہد'' [۸۵] مزاجاً وہ انشا کی طرح مجلسی آدمی نہیں تھے۔ اسی بے تعلقی نے ان میں ایک ایسی جھجک پیدا کردی تھی جو انھیں مجلسی آدمی بننے نہیں دیتی تھی۔ وہ شاعری کر سکتے تھے لیکن محفل آرائی نہیں کر سکتے تھے۔ وہ قصیدہ لکھ سکتے تھے لیکن منھ زبانی، رو در رو مدح نہیں کر سکتے تھے۔ وہ اپنی شاعرانہ صلاحیتوں سے سننے والوں کو مسرور کر سکتے تھے لیکن اپنی زبان سے، اپنی گفتگو سے دوسروں کو خوش کرنے کی صلاحیت ان میں نہیں تھی۔ ان کا ذاتی المیہ یہ ہے کہ سرکار دربار کی ملازمت کا مزاج نہ رکھتے ہوئے بھی ساری عمر ملازمت و توسل کے لیے سرگرداں رہے۔ انھوں نے اس دور کی

روش کے مطابق معیارِ معاش یہ بنایا: ع ''جو شعر کی روٹی کھائے وہ شاعر ہے لیکن اس معیار کے باوجود ساری عمر خود کو اس مزاج میں نہ ڈھال سکے جو سرکار دربار کے لیے ضروری ہوتا ہے۔ ان کا اصل مزاج تو یہ تھا:

نخوت سے جو کوئی پیش آیا
کج اپنی کلاہ ہم نے کر لی

مصحفی کے برخلاف انشا اپنے خاندانی ماحول، تربیت اور مزاج کے لحاظ سے سرکار دربار کے لیے نہایت موزوں تھے اور اسی وجہ سے ساری عمر عیش و آرام سے گزارتے رہے۔ جہاں گئے اور جس دربار سے وابستہ ہوئے کامیاب و کامران رہے۔ مصحفی درباری زندگی سے نامناسبت کی وجہ سے تلاشِ معاش ہی میں دربدر کی ٹھوکریں کھاتے، افلاس و بے زری کا شکار رہے۔ جس کا اظہار وہ دیوان دوم سے دیوان ہشتم تک تواتر کے ساتھ کرتے رہے۔ دیوان قصائد میں بھی ان کی یہ آواز سنائی دیتی ہے:

ہے تین دن کے فاقے سے بیچارہ مصحفی
توڑی نہاری کچھ تو یہ مست الست کھائے

کیا مصحفی بتاویں ہم اس کا حال تجھ کو
عمر عزیز ہم نے جس بے کسی سے کاٹی

کیا مصحفی میں سعی کروں روزگار میں
تقدیر گھونٹے ڈالے ہے تدبیر کا گلو

اب میاں مصحفی کی ہے یہ معاش
پتے بیٹھے ہوئے اُبالتے ہیں

جہاں ملازم ہوئے ساری عمر وقت پر تنخواہ نہ ملنے کی شکایت کرتے رہے۔ میر نعیم خاں کے نوکر ہوئے تو تنخواہ نہ ملنے کی شکایت تین رباعیوں میں کی ہے:

دی بانٹ محل میں چپکے چپکے تنخواہ
اور ہم کو بہانوں ہی میں ٹالا کئی ماہ

انصاف سے کتنا دور ہے میر نعیم
لاحول ولا قوۃ اللہ باللہ

غیرت ان کے مزاج کا بنیادی وصف تھی۔ قصیدہ لکھتے ہیں تو عرضِ مدعا مختصر یا عام سا ہوتا ہے۔ انشا کی طرح ڈولی کہاروں کے ساتھ ایک لاکھ روپے کی فرمائش نہیں کرتے البتہ مدح پر زور رہتا ہے۔ ان کے اشعار اور تذکروں سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی بس اتنی خواہش تھی کہ اتنی آمدنی ہو کہ ساتھ عزت کے زندگی بسر کر سکیں۔ جب یہ بھی میسر نہ آتی تو وہ اپنے دل کا غبار شعر کہہ کر نکالتے یا پھر رو بروایسی بات کہہ دیتے کہ امیر ان کی منہ زوری سے نالاں ہو جاتے۔ اس کا انھیں خود بھی احساس تھا:

زبانِ مصحفی یارو ہے وہ آتش کا پرکالہ
کہ حکمِ قتل ہو تو پیش نادر شاہ بول اٹھے

اور باتیں ہیں ملایم مری پر وقت سخن
اتنا ہی عیب ہے اک مجھ میں کہ منہ زور ہوں میں

مصحفی کا المیہ یہ تھا کہ وہ فطرتاً مجلسی آدمی نہیں تھے لیکن ساری عمر مجلسی بننے کی کوشش کرتے رہے اور مجلسی نہ بن سکے۔ مزاج و خواہش کے اسی تضاد کی وجہ سے مختلف امراء کے جتنے در مصحفی نے جھانکے انشا، جرأت اور سودا نے مل کر بھی نہ جھانکے ہوں گے اور اسی لیے مصحفی کے ہاں اردو فارسی قصیدوں کی تعداد بھی ہر معاصر شاعر سے زیادہ ہے۔

مصحفی اپنی کلاہ کج کر کے ہی ناکامیوں کا مقابلہ کرتے ہیں۔ یہ کج کلاہی ان کے مزاج میں احساسِ افتخار کو بے حد بڑھا دیتی ہے اور اسی عمل سے وہ اپنی تخلیقی قوتوں کو سالم و برقرار رکھتے ہیں۔ اگر وہ یہ نہ کر پاتے تو اندر سے ٹوٹ پھوٹ کر بتاشے کی طرح بیٹھ جاتے۔ شاعرانہ تعلّی اور اظہارِ افتخار ہی سے وہ اپنا تزکیہ (کیتھارسس) کرتے ہیں۔ اسی لیے جتنی تعداد میں تعلّی اور احساسِ افتخار کے اشعار تواتر کے ساتھ، دیوانِ اول سے لے کر دیوانِ ہشتم تک مصحفی کے

ہاں ملتے ہیں کم شاعروں کے ہاں ملیں گے۔ ہم یہاں آٹھوں دواوین میں سے ایک ایک شعر درج کرتے ہیں جن سے ان کے لہجے اور رنگ و مزاج کو محسوس کیا جا سکتا ہے:

اے مصحفی میں افصحِ شیریں سخناں ہوں ۔۔۔ کب مجھ سے طرف ہو سکے ہے ہر کوئی پاجی
مصحفی ریختہ پہنچا ہے مرا رتبے کو ۔۔۔ شوریاں گرد ہے مرزا کی بھی مرزائی کا
مصحفی گرچہ سبھی مرغِ نوا سنج ہیں خوب ۔۔۔ باغ معنی میں نہیں ایک غزل خواں مجھ سا
بعد صد قرن کوئی ایسا بھی آ جاتا ہے دور ۔۔۔ سچ ہے ہر وقت تو ہوتے نہیں پیدا ہم لوگ
مٹا دیتے ہیں دم میں علتِ شعر ۔۔۔ کہ اس فن میں دھنتر بھید ہیں ہم
میں شرق و غرب کو اے مصحفی کیا غربال ۔۔۔ نہ تجھ سا شاعرِ شیریں سخن نظر آیا
حسد کی جا نہیں اے مصحفی کلام ان کا ۔۔۔ کہ اپنے وقت کے مرزا و میر ہم بھی ہیں
کلام میر کا ہو مصحفی کہ مرزا کا ۔۔۔ نہ پا سکے گا مرے انتخاب سے پیوند

مصحفی اپنے غیر مجلسی مزاج کی وجہ سے ساری عمر اکیلے پن کے احساس میں مبتلا رہے۔ نوجوانی میں بھائیوں اور اقربا سے ناراض ہو کر امروہہ سے آنولہ چلے گئے اور وہاں سے نواب محمد یار خاں امیر کے ملازم ہو کر ٹانڈہ چلے آئے۔ تین مہینے بعد جنگ سکرتال کے نتیجے میں جب ٹانڈہ ویران ہوا تو وہ لکھنؤ چلے آئے اور تنگی ترشی سے گذر اوقات کر کے ایک سال بعد وہاں سے دلی آ گئے اور تقریباً بارہ سال یہاں رہ کر اس کے ماحول و مزاج میں ایسے رَسے بسے کہ ساری عمر اس سے نہ نکل سکے۔ اکیلے پن کے اپنے مزاج کی وجہ سے لکھنؤ میں بیالیس سال گزارنے (۱۱۹۸ھ تا ۱۲۴۰ھ) کے باوجود وہ لکھنؤ کے مزاج کو پوری طرح قبول نہ کر سکے۔ لکھنؤ ان کے مزاج و شخصیت کا اس طرح حصہ نہ بن سکا جس طرح بارہ برس میں دلی ان کا اصل وطن بن گیا تھا۔ ان کے آٹھوں دواوین میں دلی کی یادیں گونجتی سنائی دیتی ہیں۔ اپنے اسی مزاج کی وجہ سے وہ ساری عمر لکھنؤ میں دلی کو یاد کرتے رہے اور بیالیس سال لکھنؤ میں بھی، ساری درباروداری اور معرکوں کے باوجود وہ اکیلے رہے۔ دیوان ہفتم کا یہ شعر دیکھیے جس میں وہ دلی کو اب بھی اپنا وطن سمجھ رہے ہیں:

دلی کہیں ہیں جس کو زمانے میں مصحفی ۔۔۔ میں رہنے والا ہوں اسی اجڑے دیار کا

اسی سلسلے کے دو ایک شعر اور دیکھیے:

اب تو میں دلی سے لاکھوں کوس ہوں اے مصحفی ۔۔۔ رہنے والا تھا کبھی اس کشورِ معمور کا
اے مصحفی مت پوچھ کہ دلی سے نکل کر ۔۔۔ کیا کہیے کہ ہم کیسے پشیمان ہوئے ہیں
کیونکہ دلی سے لکھنؤ ہے خوب ۔۔۔ نہ وہ کوچے ہیں یاں، نہ وہ گلیاں

ان اشعار کا اگر ان اشعار سے مقابلہ کیا جائے جو مصحفی نے لکھنؤ کے متعلق کہے ہیں تو معلوم ہوگا کہ وہ لکھنؤ میں ''جنگل کا پھول'' بن کر ناقدری کا رونا روتے رہے:

مصحفی لکھنؤ میں کیا مری قدر ۔۔۔ اس خرابے میں ہوں میں بن کا گل

لکھنؤ اور دلی کی اسی اندرونی کش مکش نے ان کے اکیلے پن کے احساس کو اور گہرا کر دیا:

ہر چند لکھنؤ میں رہے ہم پہ مصحفی ۔۔۔ اس شہر سے دل اپنا تو بیزار ہی رہا
پورب میں آئے چھوڑ کے دلی سے شہر کو ۔۔۔ اے مصحفی لے آئی ہے قسمت کدھر ہمیں

کیا لکھنؤ کو چھوڑتے لگتا ہے مصحفی	جب ہم نے دلّی شہر سا گلزار تج دیا

یہاں رہ کر جیسا کہ ''مجمع الفوائد'' میں لکھا ہے انھوں نے متعہ کیا۔ مدخولہ کو گھر میں رکھا۔ عورتوں سے تعلقات قائم کیے لیکن شادی نہیں کی۔ ساری عمر اولاد سے محروم رہے اور اکیلے چھڑے زندگی گزارتے رہے۔ اس کشمکش کا ایک سبب اور بھی تھا۔ دلّی میں وہ مولوی فخر الدین کے مرید تھے اور اس دور میں تصوف ان کو وہ باطنی سکون بہم پہنچا رہا تھا جو اس دور کے عام فرد کی ایک داخلی ضرورت تھی۔ لکھنؤ میں یہ ماحول نہیں تھا۔ ہر طرف عیش و طرب کے نغمے تھے۔ اس ماحول نے، افلاس و بے زری کے ساتھ مل کر، ساری عمر انھیں مضطرب و بے چین رکھا اور ان کا رجحان الحاد و آزاد مشربی کی طرف ہو گیا جس کا اظہار انھوں نے اپنے اشعار میں کیا ہے۔ کبھی وہ اسے قبول کرتے ہیں لیکن جلد ہی مسترد کر دیتے ہیں۔ مذہب کے سلسلے میں یہ کشمکش ہمیں دیوان دوم سے لے کر دیوان ہشتم تک تواتر کے ساتھ ملتی ہے:

نہ شریعت نہ طریقت نہ حقیقت نہ مجاز	کون کافر مجھے کہتا ہے مسلماں ہے یہ
سنی و شیعہ کے قضیہ میں ہے حیراں مری عقل	نہیں ہلتا یہ عجب در رہِ دیں پتھر ہے
کچھ اختلاف نہ تھا دینِ احمدی میں ذرا	منافقوں نے جو چاہا سو اختلاف کیا

مصحفی فرقہ پرستی کو ''دررہ دیں'' کا پتھر سمجھتے تھے۔ وہ صاف گو انسان تھے۔ منافقت سے نفرت کرتے تھے اور جو دل میں ہوتا اسے زبان پر لے آتے۔ اس کشمکش نے انھیں چڑچڑا اور بے لحاظ ضرور بنا دیا تھا لیکن ان کے اندر ظالم و مظلوم ایک ساتھ زندہ تھے جس نے تخلیقی سطح پر ان کے لہجے کو معتدل، دھیما اور قدرے نرم بنا دیا تھا۔ ان کے مزاج میں تخلیقی سطح پر تھوڑا سا میر بھی موجود ہے اور بہت سا سودا بھی اور ان دونوں کو ملا کر وہ ایک نیا سا رنگ بناتے ہیں اسی طبعی حالت اور معمولیت (Normality) سے ان کی شاعری کا مزاج بنتا ہے۔

مصحفی کی شخصیت کی تعمیر میں حصولِ علم کے شوق نے بڑا کردار ادا کیا۔ مکتب کی تعلیم کے دوران ہی ان کی شاعری کا آغاز ہوا اور جب وہ امروہہ چھوڑ کر آنولہ اور وہاں سے ٹانڈہ آئے تو علم کا یہ شوق ان کے اندر موجود تھا لیکن حالات سازگار نہ ہونے کی وجہ سے وہ اسے جاری نہ رکھ سکے۔ جنگ سکرتال کے بعد جب ٹانڈہ اجڑا تو وہ لکھنؤ چلے آئے اور وہاں ایک سال رہ کر جب پہلی بار دلّی آئے تو تعلیم کا سلسلہ دوبارہ شروع کیا جو تیس سال کی عمر تک جاری رہا۔ جب دلّی سے لکھنؤ آئے تو یہاں آ کر علم عربی، طبیعی و الٰہی و ریاضی کی تعلیم حاصل کی اور اس کمی کو دور کیا جو علمِ عربی کے سلسلے میں وہ محسوس کرتے تھے۔ علم عروض بھی انھوں نے یہیں حاصل کیا اور ایک رسالہ بھی تالیف کیا۔ کتب بینی کا ساری عمر شوق رہا اور علم بڑھانے کے عمل میں وہ ساری عمر لگے رہے:

مصحفی تھا زبس کہ عاشقِ شعر	مرتے مرتے رہی کتاب میں جاں

اس علم نے ان کی شاعری کو جلا بخشی اور خصوصاً قصائد میں ایسا رنگ بھرا جو ممتاز و منفرد ہے۔ وہ بنیادی طور پر اردو کے شاعر ہیں لیکن فارسی پر انھیں کمال کی قدرت حاصل ہے۔ فارسی میں ان کے دو دیوان، تین تذکرے اور غیر مطبوعہ ''مجمع الفوائد'' ان کی فارسی دانی کا کھلا ثبوت ہیں۔ انھوں نے عربی میں بھی شاعری کی جس کے کچھ نمونے ''مجمع الفوائد'' میں موجود ہیں۔ رواج زمانہ کے مطابق ان کی ساری توجہ اردو شاعری پر رہی جس کے وہ پُر گو شاعر تھے۔ ''عقد ثریا'' میں ایک جگہ لکھا ہے کہ ''باوجود مہارت کلی در زبانِ فارسی بمقتضائے رواجِ زمانہ خود دار در مسلکِ ریختہ گویاں کشیدہ صرفِ اوقات عزیز در ریختہ گوئی می کرد......'' [۸۶]

مصحفی ایک باشعور شاعر تھے وہ ایک ایسے تنقیدی شعور کے مالک تھے جو انھیں اس بات سے باخبر رکھتا ہے کہ وہ کیا کر رہے ہیں اور اسے کیسے کرنا چاہیے۔ تذکروں سے ان کے شاعرانہ ادراک اور تنقیدی بصیرت کا پتا چلتا ہے۔ ''مجمع الفوائد'' سے ان کے مطالعے اور رنگا رنگ علمی شوق کا اندازہ ہوتا ہے۔ اسی سے ان کی شخصیت اور مزاج میں شاہ حاتم کی طرح، خود کو بدلنے اور نئے رنگِ سخن اختیار کرنے کی غیر معمولی صلاحیت پیدا ہوئی۔ مصحفی نے کم وبیش اسی عمر میں شاعری شروع کی جس عمر میں شاہ حاتم نے کی تھی۔ پہلے شاہ حاتم آبرو ناجی کے ساتھ ایہام گوئی کی تحریک شاعری میں شامل رہے اور اس رنگ میں اپنا دیوان مرتب کیا۔ جب یہ رنگ سخن بدلا تو انھوں نے پختہ عمر کو پہنچ کر خود کو بدلا اور ''ردعمل کی تحریک'' میں مرزا مظہر و یقین کے ساتھ شامل ہو کر اپنے پہلے دیوان کو مسترد کر دیا اور نیا دیوان ''دیوان زادہ'' کے نام سے مرتب کیا اور قدیم دیوان سے جو غزلیں شامل کیں ان کے زبان و بیان کو بھی جدید طرز کے مطابق کر دیا۔ آخری دور میں وہ ایسی شاعری کرتے رہے جو میر و سودا کے مزاجِ شاعری سے قریب تھی۔ اسی زمانے میں شاہ حاتم نے نوجوان شعرا کی زمینوں میں غزلیں کہیں۔ مصحفی بھی خود کو شاہ حاتم کی طرح بدلتے اور بدلتے زمانے کے ساتھ چلتے رہے۔ پہلے انھوں نے میر و سودا کے رنگ میں شاعری کی۔ ''تازہ گوئی'' اور ''سادہ گوئی'' کو اپنی شاعری کا شعار بنایا۔ لکھنؤ آئے تو ''معاملہ بندی'' کی مقبولیت دیکھ کر اس رنگ کو اختیار کیا اور جب ناسخ کی ''معنی بندی'' کا رواج ہوا تو انھوں نے بھی یہی رنگ اختیار کر لیا اور شاہ حاتم کی طرح آخر وقت تک استاد وقت کے طور پر مقبول رہے۔ اس کا یہ نقصان ضرور ہوا کہ وہ رنگِ سخن جو دیوان اول میں نمایاں ہو رہا تھا، پروان نہ چڑھ سکا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ مصحفی، شاہ حاتم کی طرح، مقبول شاعر تو رہے لیکن میر کی طرح عظیم شاعر نہ بن سکے۔ بحیثیت استاد ان کا مرتبہ بہت بلند ہے۔ اتنا بڑا استاد آج تک پیدا نہیں ہوا۔ ایسا استاد جس کے شاگرد خود بڑے استاد ہوئے۔ اردو شاعری کی روایت کا کم وبیش بڑا سلسلہ مصحفی سے منسوب ہے جس میں میر خلیق کے تعلق سے میر انیس اور ضمیر کے تعلق سے مرزا دبیر کی روایتِ شاعری اور اسیر کے تعلق سے جلیل کی روایت آجاتی ہے۔ آتش بھی مصحفی ہی کے شاگرد ہیں۔ لکھنؤ میں روایتِ شاعری کے جتنے سلسلے ہیں وہ سب مصحفی سے جڑے ہوئے ہیں اور یہ سلسلہ بالواسطہ فراق گورکھپوری تک آتا ہے۔ ریاض الفصحاء میں خود مصحفی نے لکھا ہے کہ ''درزبانِ اردوئے ریختہ قریب صد کس امیر زادہا و غریب زادہا بحلقۂ شاگردیِ من آمدہ باشند وفصاحت وبلاغت از من آموختہ [۸۷]۔ دہلی میں ان کے پہلے شاگرد میاں عسکری نالاں تھے جس کا ذکر انھوں نے تذکرۂ ہندی میں کیا ہے [۸۸]

حواشی:

[۱] (الف) مجمع الفوائد، غلام ہمدانی مصحفی (قلمی) ص ۳۴۳، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لاہور۔

(ب) ریاض الفصحاء، غلام ہمدانی مصحفی مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۲۸۶، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ء

[۲] تذکرۂ ہندی، مصحفی، ص ۲۴۷، مرتبہ مولوی عبدالحق، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۳] مولدِ مصحفی، سید نجی حسن، ص ۱۲۴، سہ ماہی اردو اکتوبر ۱۹۵۹ء

مصحفی اور سودا: قاضی عبدالودود، ص ۱۷۴، اردو ادب علی گڑھ، شمارہ ۱ اکتوبر ۱۹۵۰ء

[۴]

[۵] مجمع الفوائد (قلمی) ص ۳۲۶، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۶] شعرائے ہندی، تذکرہ میر حسن مکتوبہ ۱۱۸۸ھ، مرتبہ اکبر حیدری کاشمیری، ص ۲۷۰، لکھنؤ ۱۹۷۹ء

[۷] بحوالہ دستور الفصاحت، احمد علی یکتا، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۹۳ (دیباچہ) رامپور ۱۹۴۳ء

[۸] روزنامچہ (۱۲۲۹ھ) ورق ۴۰ الف، بحوالہ دستور الفصاحت، احمد علی یکتا، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۹۳ (دیباچہ) رامپور ۱۹۴۳ء (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۹] مصحفی، حیات و کلام، افسر صدیقی امروہوی، ص ۴۳، مکتبۂ نیا دور۔ کراچی ۱۹۷۵ء

[۱۰] عبدالحق بحیثیت محقق، (۳) قاضی عبدالودود، رسالہ ''معاصر'' ۱۵، ص ۹۰، پٹنہ

[۱۱] کلیات مصحفی، دیوان ششم، مرتبہ نورالحسن نقوی، ص ۲۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۱۲] ریاض الفصحاء، مصحفی مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۲۸۸، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ء

[۱۳] مصحفی: حیات و کلام، افسر صدیقی امروہوی، ص ۳۷، مکتبہ نیا دور کراچی ۱۹۷۵ء

[۱۴] عقدِ ثریا، مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۵۹، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، ۱۹۳۴ء

[۱۵] مجمع الفوائد (قلمی) محولہ بالا ص ۳۲۷

[۱۶] ایضاً ص ۳۲۷۔۳۲۸

[۱۷] تذکرہ ہندی، مصحفی محولہ بالا، ص ۱۷۹۔ محولہ بالا

[۱۸] عقدِ ثریا، مصحفی، ص ۴۷، محولہ بالا

[۱۹] تذکرۂ ہندی، ص ۷۹، محولہ بالا

[۲۰] تذکرۂ ہندی، ص ۱۳۸، محولہ بالا

[۲۱] ایضاً، ص ۲۵۴

[۲۲] خوش معرکہ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد اول، ص ۳۴۸، مجلس ترقی ادب لاہور۔ ۱۹۷۰ء

[۲۳] مصحفی: حیات و کلام، افسر صدیقی امروہوی، ص ۵۳، مکتبہ نیا دور کراچی ۱۹۷۵ء

[۲۴] تذکرہ ہندی، ص ۲۴۷۔ ۲۴۸، محولہ بالا۔ (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۲۵] ایضاً۔ ص ۳۱

[۲۶] ریاض الفصحاء، ص ۲۸۷، محولہ بالا۔ (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۲۷] ریاض الفصحاء، ص ۲۸۷، محولہ بالا

[۲۸] ایضاً، ص ۲۸۷

[۲۹] مجمع الفوائد (قلمی) ص ۳۳۹، محولہ بالا

[۳۰] تذکرۂ ہندی ص ۱۳، محولہ بالا

[۳۱] ایضاً، ص ۱۷۹

[۳۲] ایضاً، ص ۱۷۹

[۳۳] ایضاً، ص ۱۳

[۳۴] ایضاً، ص ۱۴

[۳۵] ایضاً، ص ۱۴

[۳۶] ایضاً، ص ۱۴

[۳۷] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، مرتبہ محمد حبیب الرحمٰن خاں شیروانی، ص ۱۶۸، دہلی ۱۹۴۰ء
[۳۸] مجموعہ نغز، جلد دوم، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ حافظ محمود شیرانی، ص ۱۸۹، ترقی اردو بورڈ ایڈیشن ۱۹۷۳ء
[۳۹] تذکرۂ ہندی، محولہ بالا ص ۸۳
[۴۰] تذکرۂ ہندی، ص ۲۶۱
[۴۱] تذکرہ ہندی، ص ۲۵۵
[۴۲] تذکرۂ ہندی، ص ۲۲۸
[۴۳] تذکرۂ ہندی ۱۵۷
[۴۴] تذکرۂ ہندی ص ۸۳
[۴۵] مجموعہ نغز جلد دوم محولہ بالا ص ۱۸۹
[۴۶] عقد ثریا محولہ بالا، ص ۲۷ اور تذکرۂ ہندی، ص ۹۳
[۴۷] تذکرۂ ہندی محولہ بالا ص ۲۰۴
[۴۸] عقد ثریا محولہ بالا ۵۵
[۴۹] تذکرہ ہندی محولہ بالا، ص ۸۰
[۵۰] تذکرہ ہندی، ص ۳۱
[۵۱] ریاض الفصحاء، محولہ بالا ص ۳
[۵۲] ریاض الفصحاء ص ۳۳۹
[۵۳] عقد ثریا، محولہ بالا، ص ۲
[۵۴] عقد ثریا محولہ بالا، ص ۴۶
[۵۵] عقد ثریا، محولہ بالا، ص ۱۳-۱۴
[۵۶] ایضاً، ص ۱۴ (اردو ترجمہ کے لیے دیکھیے: حواشی ب)
[۵۶] تذکرۂ ہندی محولہ بالا ۱۸۷-۱۸۸
[۵۷] دستور الفصاحت، احمد علی یکتا، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۹۴، ہندوستان پریس رام پور ۱۹۴۳ء
[۵۸] دستور الفصاحت، محولہ بالا، ص ۹۴ (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)
[۵۹] مجمع الفوائد (قلمی) محولہ بالا ص ۳۴۲۔ (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)
[۶۰] تذکرہ ہندی، محولہ بالا ص ۲۵
[۶۱] عماد السعادت، میر غلام علی، ص ۱۱۷، مطبع نولکشور ۱۸۹۷ء
[۶۲] تذکرہ ہندی، محولہ بالا، ص ۱۱۸
[۶۳] ایضاً ص ۲۶
[۶۴] مجمع الفوائد (قلمی) محولہ بالا ص ۳۷۰
[۶۵] مصحفی کا ایک اور فارسی دیوان، سید احتشام حسین، ص ۶۱، مطبوعہ سہ ماہی "اردو" کراچی اپریل ۱۹۶۷ء
[۶۶] ریاض الفصحاء، مصحفی، ص ۱-۳، محولہ بالا
[۶۷] ایضاً، ص ۲۵۰
[۶۸] ایضاً، ص ۲۵۰-۲۵۱
[۶۹] تاریخ اودھ جلد ۴، نجم الغنی خاں، ص ۱۶۶، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۱۹ء
[۷۰] تذکرہ ہندی، محولہ بالا، ص ۱۲۶
[۷۱] عقد ثریا، مصحفی، محولہ بالا ص ۳۳۔ (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)
[۷۲] تذکرہ ہندی، مصحفی، محولہ بالا، ص ۱۲۵-۱۲۶۔ (اردو ترجمہ کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۷۳] کلیاتِ مصحفی، قصائد، جلد نہم، مرتبہ ڈاکٹر نورالحسن نقوی، ص ۲۱۰۔۲۱۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۹ء
[۷۴] سودا کا ایک قصیدہ؟ امتیاز علی خاں عرشی، مطبوعہ اردو ادب ص ۲۵، علی گڑھ ۱۹۵۰ء
[۷۵] ایضاً
[۷۶] کلیاتِ سودا، مرتبہ عبدالباری آسی، مطبع نولکشور، ۱۹۳۲ء
[۷۷] سودا کا ایک قصیدہ از امتیاز علی خاں عرشی، محولہ بالا، ص ۳۲
[۷۸] مصحفی اور سودا، قاضی عبدالودود، ص ۱۷۸۔۱۷۹، اردو ادب علی گڑھ اکتوبر ۱۹۵۰ء
[۷۹] کلیات مصحفی، جلد نہم مرتبہ ڈاکٹر نورالحسن نقوی، ص ۲۱۰۔۲۱۲، مجلس ترقی اردو ادب لاہور ۱۹۹۹ء
[۸۰] تذکرۂ ہندی، مصحفی، ترجمہ سودا، محولہ بالا، ص ۱۲۶
[۸۱] عمدۂ منتخبہ، نواب اعظم الدولہ سرور، ص ۵۹۰، دہلی یونیورسٹی دہلی، ۱۹۶۱ء
[۸۲] طبقات الشعراء، قدرت اللہ شوق، مرتبہ نثار احمد فاروقی، ص ۳۶۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء
[۸۳] مجموعہ نغز، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۱۸۹، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۳۳ء
[۸۴] تذکرۂ شعرائے اردو، میر حسن مرتبہ محمد حبیب الرحمٰن خاں شروانی، ص ۱۶۸، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ء
[۸۵] تذکرۂ ہندی، مصحفی، ص ۱۷، محولہ بالا
[۸۶] عقد ثریا، محولہ بالا، ص ۲
[۸۷] ریاض الفصحاء، مصحفی، محولہ بالا، ص ۲۸۷
[۸۸] تذکرۂ ہندی، محولہ بالا، ص ۲۶۰

حواشی ''ب''

بحوالہ حواشی ۲

''ان کے اسلاف بادشاہ کے گھر کے ملازم رہے ہیں۔ جن دنوں سے سلطنت میں شدید تفرقہ در آیا (جب سے) اس خاندان کی سلطنت بھی مٹی میں مل گئی (البتہ) ان سب کو دنیاوی فائدے کا پورا حصہ ملا''

بحوالہ حواشی ۵

''چوں کہ بعض دوستوں کے دلوں میں میرے نسب نامے کے بارے میں شکوک تھے۔ غرض یہ کہ میں ان کی طرح مجہول النسب نہیں تھا سوائے آبا و اجداد کی زبان سے جو کچھ بھی اس مسکین کے کانوں تک پہنچا ہے اس کو تشہیر کے صفحے پر رقم کرتا ہوں''

بحوالہ حواشی ۸

''ایک دن جب میں ان بزرگ وار کے گھر گیا تو میری مصحفی سے تفصیلی ملاقات ہوئی..... فرماتے تھے کہ ان کی جائے پیدائش بلم گڑھ ہے جو شاہجہاں آباد سے متصل ہے''

بحوالہ حواشی ۲۴

''ابتدائے جوانی ہی سے موزونیٔ طبع کے سبب تحصیل علم میں مشغول تھا۔ چناں چہ پہلے (جب) بزرگوں کی صحبت کے فیض سے زبانِ فارسی کی نظم ونثر اور تحقیقِ محاورہ واصلاح (کی تحصیل۔سے) فراغت حاصل کرلی (تو) زمانے کے رواج کے تقاضے کے مطابق ریختہ گوئی میں ہمہ تن مصروف ہوگیا اور وہ اس وجہ سے کہ ریختہ کے مقابلے میں فارسی شعرگوئی ہندوستان میں کم ہے اور فی زمانہ ریختہ بھی فارسی کے مرتبے پر پہنچ چکا ہے۔شاہجہاں آباد میں نجف خان کے دور میں بارہ سال گوشۂ عزلت میں گزارے اور زبانِ ریختہ کو اردوئے معلّٰی کے درجے پر پہنچادیا (لیکن) تلاشِ معاش کے لیے اس قیامت میں بھی کسی کے دروازے پر نہ گیا''

بحوالہ حواشی ۲۶

''شاہجہاں آباد میں تیس سال کی عمر تک فارسی اور اس کی نظم ونثر کی تکمیل کا اچھا وقت ملا تھا''

بحوالہ حواشی ۵۵

''جن دنوں کہ یہ فقیر غلام علی خاں ولد بھکاری خان کے ساتھ کہ موصوف خلافت جہاں بانی کی پیش گاہ سے شاہانہ تکریمات کی خلعت وزیرالمما لک نواب آصف الدولہ اور سرشتن بہادر کے بندگانِ عالی کے لیے لائے تھے سنہ گیارہ سواٹھانوے (۱۱۹۸ھ) کی صعوبت برداشت کرکے شاہجہاں آباد سے لکھنؤ پہنچا''

بحوالہ حواشی ۵۸

''جب دیکھا کہ کوئی شخص متوجہ نہیں ہورہا ہے تو (مصحفی نے) جرأت سے مقابلہ کا ڈول ڈالا اور تن تنہا جرأت اور اس کے شاگردوں کے لشکر کے سامنے آ گیا اور تھوڑے سے عرصے ہی میں اپنے بہت سے شاگرد پیدا کرلیے''

بحوالہ حواشی ۵۹

''جرأت اور اس کے ہم رتبہ شاگرد نے اس دلیری سے کئی بار میدانِ مسابقت میں قدم رکھا لیکن معاویہ کی طرح حضرتِ علی سے شکستہائے فاش کھا کر اور بالآخر حسد سے اپنے قلب کو خالی کرکے ملیامیٹ ہوگیا''

بحوالہ حواشی ۷۱

''اگر چہ وہ کم علم آدمی تھا لیکن ذکاوت وروانیٔ طبع اس کے کلام سے نمایاں ہے...... چناں چہ حقیقت یہ ہے کہ اس کا نام بھی ہندوستان میں بازاریوں کے ورد زبان ہے اور اس کے دیوان کی غزلیات بھی چاروں طرف ہر جاہل اور ان پڑھ کی زبان پر ہیں.....''

بحوالہ حواشی ۷۲

''اس کے بعض اشعار کو کھلے توارد اور واضح اغلاط کی دریافت کے سبب جہل وسرقہ سے بھی نسبت دیتے ہیں''

بحوالہ حواشی ۷۴

''وہ چند سطور جو مرزا محمد رفیع المتخلص بہ سودا کے ایک شاگرد رشید کی تصنیف ہیں مع (اس کے) ایک (ہجویہ) قصیدے کے جو نوسو پچاس اشعار پر مشتمل ہے، جب اس مطبع کے مہتمم کے پیشِ نظر آئیں تو ان کو بطور دیباچے کے اس کلیاتِ معجز نکات کے آغاز میں شامل کردیا''

پانچواں باب

غلام ہمدانی مصحفی

تصانیف: تذکرے، دواوین، مجمع الفوائد۔

مطالعۂ شاعری: غزل، مثنوی، قصیدہ وغیرہ۔ مصحفی کی زبان

(الف) مصحفی کے تذکرے:

غلام ہمدانی مصحفی (۱۱۶۰ھ۔۱۲۴۰ھ) نے اردو و فارسی دواوین کے علاوہ تین تذکرے بھی لکھے: عقد ثریا (۱۱۹۹ھ)، تذکرۂ ہندی (۱۲۰۹ھ) اور ریاض الفصحا (۱۲۳۶ھ)۔ ''عقد ثریا'' فارسی گویوں کا اور ''تذکرۂ ہندی'' اردو شعرا کا تذکرہ ہے۔ ''ریاض الفصحا'' میں ۳۵ فارسی گو، ۱۲ فارسی و اردو گو اور باقی اردو شعرا ہیں۔ یہ تینوں تذکرے فارسی زبان میں لکھے گئے ہیں اور علی الترتیب مولوی عبدالحق کے مشترک مقدمے کے ساتھ ۱۹۳۴ء، ۱۹۳۳ء اور ۱۹۳۴ء میں شائع ہو چکے ہیں۔ ''عقد ثریا'' کے قلمی نسخے خدا بخش اورینٹل لائبریری پٹنہ (کتابت ۲۴ ذیقعد ۱۲۴۴ھ بمقام لکھنؤ)، رضا لائبریری رامپور مکتوبہ ۱۲۵۵ھ اور برٹش میوزیم میں ہیں۔ ''تذکرہ ہندیؔ'' کا ایک قلمی نسخہ رضا لائبریری رامپور میں ہے جو محسن علی محسن مؤلف ''سراپا سخن'' کا لکھا ہوا ہے۔ اس کا ایک نسخہ خدا بخش اورینٹل لائبریری میں بھی ہے جو ۲ صفر ۱۲۳۸ھ کا مکتوبہ ہے۔ ایک نسخہ ندوۃ العلماء، لکھنو میں محفوظ ہے جسے ''تذکرۃ الشعراء'' کے نام سے ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری نے مرتب کر کے ۱۹۸۰ء میں لکھنؤ سے شائع کیا ہے۔ یہ دراصل تذکرۂ ہندی کا مسودۂ اول ہے۔ تذکرہ ہندی کا ایک نسخہ برٹش میوزیم میں بھی محفوظ ہے۔ ''ریاض الفصحا'' کا ایک قلمی نسخہ رضا لائبریری رامپور میں ہے، جس کے بارے میں جناب امتیاز علی خاں عرشی کا خیال ہے کہ یہ شاید ''خود مصحفی کا مسودہ ہو''[۱] اس کا ایک نسخہ مکتوبہ ۱۲۳۷ھ، شاگرد مصحفی رمضان بیگ طپاں کا لکھا ہوا خدا بخش لائبریری پٹنہ میں بھی موجود ہے۔ یہ تینوں تذکرے تقریباً ۴۲ سال کے عرصے میں لکھے گئے۔ ''عقد ثریا'' کا آغاز ۱۱۹۴ھ میں ہوا اور ریاض الفصحا ۱۲۳۶ھ میں مکمل ہوا۔

(۱)

عقد ثریا، ۱۱۹۹ھ میں مکمل ہوا۔ مصحفی نے ''زہے باغ باصفا''[۲] سے اس کا سالِ تصنیف نکالا ہے اور عبارت میں بھی ''در یک ہزار و یک صد و نود و نہ این تذکرۂ عجیبہ...... صورت اختتام پذیرفتہ''[۳] کے الفاظ لکھے ہیں۔

یہ تذکرہ مرزا محمد حسن قتیل کی تحریک پر لکھا گیا جیسا کہ مصحفی نے وجہ تالیف میں بیان کیا ہے:

''مرزا محمد حسن قتیل...... درایا ے کہ مجلسِ مشاعرہ بفقیر خانہ زینت انعقاد داشت از ساحت لشکر نواب ذوالفقار الدولہ بہادر شاہجہاں آباد گذر افگند۔ زمزمۂ غزل فارسی بگوش ایں مزاج دانِ سخن رسانیدہ باعث شعر فارسی خواندن در مجلس ریختہ گویاں گردید...... چوں مرزائے مزبور خیلے سیاحت کردہ و در مجلس وضیع و شریف رسیدہ نظم و نثر از اشعار و احوالِ معاصرین جستہ جستہ بر بیاض خاطر خود منقوش داشت۔ روزے ایں ہمہ رطب و یابس را بنظرِ قبول من زیبا نمودہ فسونِ تالیف تذکرۂ معاصرین بگوشم دمیدہ۔ اسامی چند از اں با بقلم تحریرِ من درآوردو مسودہ احوال بعضے را بر بیاض مختصرے بدست من نویسانیدہ یاد آوردن یاران و دوستان بیادم داد'' [۴]

اس تذکرے میں مصحفی نے عہدِ محمد شاہ سے شاہ عالم تک کے فارسی گو ایرانی و ہندوستانی شعرا کے مختصر حالات اور انتخاب کلام حروف تہجی کے اعتبار سے درج کیے ہیں اور جہاں کسی ایسے شاعر کو شامل کیا ہے جو اس زمانی دائرے میں نہیں آتا وہاں اس کی وجہ بھی بیان کر دی ہے مثلاً بیدل کو شامل کرنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ''اگرچہ ذکر ایں بزرگ دریں تذکرہ آوردن واجب نبود اما چوں بنائے ایں عمارت از شاعران احیاے عہد فردوس آرام گاہ است و مشارٌ الیہ ہم تا اوائل جلوس والا بقید حیات بود لہٰذا ضرور افتادہ کہ اگر برخے از احوال و اشعار او نیز صورت تسطیر یابد، خوب است'' [۵]

مصحفی نے اس تذکرے کو بیاض کا نام دیا ہے اور کم از کم تین جگہ اسے بیاض ہی لکھا ہے ---''ایں تذکرۂ عجیبہ کہ گویا فی الحقیقۃ بیاض است'' [۶] قائم چاند پوری کو شامل تذکرہ کرنے کا جواز دیتے ہوئے لکھا ہے ''و چوں ایں تذکرہ را ماہیت بیاض ہم ہست'' [۷] مولوی فخر الدین کو شاملِ تذکرہ کرنے کی وجہ بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ ''ایشاں در کمالاتِ اظہار کمالِ شاعری نبودہ لہٰذا تخلص نہ گزاشتہ بطورِ بیاض بہ تحریری آید'' [۸] ان عبارات کو پڑھ کر مصحفی کے نزدیک بیاض اور تذکرہ کا فرق یہ معلوم ہوتا ہے کہ بیاض میں ہر قسم اور ہر دور کے شاعر کا کلام شامل کیا جاسکتا ہے۔ اس شاعر کا کلام بھی شامل کیا جاسکتا ہے جس نے تخلص بھی اختیار نہ کیا ہو اور کبھی کبھار تفننِ طبع کے لیے چند اشعار کہے ہوں جب کہ تذکرہ میں صرف اس دور یا زمانی دائرے کے باقاعدہ شاعروں کا کلام و حالات شامل کیے جاسکتے ہیں جس کے لیے تذکرہ لکھا جا رہا ہے۔ قائم کا کوئی دیوان فارسی میں نہیں ہے اور خود فارسی کا کلام بھی بہت کم ہے لیکن عقدِ ثریا کی بیاضی حیثیت کی وجہ سے مصحفی نے قائم کو شاملِ تذکرہ کر لیا ہے۔ اسی طرح مولوی فخر الدین کو، جو مصحفی کے استاد و مرشد ہیں اور جنھوں نے بہت کم شعر کہے ہیں بیاضی حیثیت کی وجہ سے تذکرہ کے ''خاتمہ'' میں شامل کر لیا ہے۔ اسی لیے مصحفی عقدِ ثریا کو ''تذکرۂ عجیبہ'' اور ''بیاض'' کہتے ہیں۔ ''عقدِ ثریا'' میں ۱۴۷ شاعروں کا انتخاب کلام اور حالات درج ہیں۔ ان کے علاوہ مولوی فخر الدین اور میر محمد حسین لندنی کا ایک ایک شعر بھی دیا گیا ہے۔

مصحفی نے اس تذکرہ کی تیاری میں ''بیاضِ قتیل'' اور ان کی یادداشتوں سے استفادہ کیا ہے [۹] جس کا ''تذکرۂ ہندی'' میں بھی اظہار کیا ہے: ''چناں چہ اشعار فارسی اش پیش فقیر در شاہجہاں آباد بوساطتِ مرزا قتیل رسیدہ بودند'' [۱۰]۔ ان مآخذ کے علاوہ غلام علی آزاد بلگرامی کے تذکرے ''خزانۂ عامرہ'' [۱۱] اور والہ داغستانی کے تذکرے ''ریاض الشعراء'' [۱۲] سے بھی استفادہ کیا ہے۔ ان کے علاوہ ''عقدِ ثریا'' میں ''ید بیضا'' اور ''سروِ آزاد'' کا حوالہ بھی آیا ہے [۱۳] ایک جگہ ''بقول ملا نظر علی ہمدانی'' [۱۴] کا حوالہ بھی ملتا ہے۔ ایک اور جگہ حاکم لاہوری کے تذکرے ''مردم دیدہ'' کا ذکر بھی آیا ہے اور مصحفی نے بتایا ہے کہ حاکم لاہوری نے پہلے اس تذکرہ کا نام ''تحفۃ المجالس'' رکھا تھا

کیونکہ اس میں وہ شعرا شامل تھے جن سے حاکم لاہوری کی ملاقات ہوئی تھی لیکن میر غلام علی آزاد بلگرامی کی تجویز پر "برعایت ایہام" اس کا نام "مردم دیدہ" رکھ دیا تھا[۱۵] بعض جگہ مصحفی نے یہ بھی بتایا ہے کہ انتخاب کلام کس ماخذ سے لیا ہے مثلاً مرزا اشرف الدین علی خاں وفا کے ذیل میں لکھا ہے کہ ان کا کلام ان کے بیٹے مرزا صفی الدین خان صفائی سے لے کر داخل تذکرہ کیا ہے[۱۶]۔ اس تذکرے کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ مصحفی عام طور پر اپنے ماخذ کا حوالہ دیتے ہیں۔

اس تذکرے کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ مصحفی اکثر مقامات پر سنین ولادت و وفات وغیرہ بھی درج کرتے جاتے ہیں مثلاً سراج الدین علی خان آرزو کی ولادت ۱۱۰۱ھ اور وفات ۱۱۶۹ھ بتائی ہے[۱۷]۔ آفرین لاہوری کا سنِ وفات ۱۱۵۴ھ[۱۸] میر عظمت اللہ بے خبر کا ۱۱۰۲ھ[۱۹]، باسطی کا ۱۱۹۹ھ[۲۰]، بیدل کا ۱۱۳۳ھ[۲۱]، میر محمد افضل ثابت الہ آبادی کا ۱۱۵۱ھ[۲۲] لکھا ہے۔ شاہ حاتم کی ولادت لفظ "ظہور" سے ۱۱۱۱ھ اور وفات ۱۱۹۷ھ لکھی ہے[۲۳]۔ اسی طرح راسخ سیالکوٹی کا سالِ وفات ۱۱۵۰ھ[۲۴] صفائی کی ولادت ۱۱۵۹ھ اور آمد ہندوستان ۱۱۹۰ھ[۲۵] دیے ہیں۔ وفات صمصام الدولہ ۱۱۵۱ھ[۲۶]، وفات میر نوازش علی فقیر ۱۱۶۷ھ[۲۷]، وفات مرزا مظہر جانجاناں ۱۱۹۵ھ[۲۸]، وفات والہ داغستانی ۱۱۷۰ھ[۲۹] درج کیے ہیں۔ بعض واقعات کے سنین بھی مصحفی نے درج کیے ہیں مثلاً شاہ عالم بادشاہ نے غلام علی خان کے ہمراہ آصف الدولہ اور سر ہیسٹن کے لیے خلعت بھیجی تھی۔ اس قافلے کے ہمراہ مصحفی بھی لکھنؤ آئے تھے۔ اس کا سن ۱۱۹۸ھ تذکرے میں درج کیا ہے[۳۰]۔ تذکرے میں مصحفی نے اپنے لکھے ہوئے دو قطعات تاریخ وفات بھی دیے ہیں۔ ایک شاہ حاتم کا جس کے مصرع "آہ صد حیف شاہ حاتم مرد" سے ۱۱۹۷ھ برآمد ہوتے ہیں، اور دوسرا مرزا مظہر جانجاناں کا، جس کے مصرع "برآوردہ گفت: آہ مظہر کجائی" کے آخر تین لفظوں سے ۱۱۹۵ھ نکلتے ہیں۔ مصحفی نے بعض معلومات اپنے بزرگ معاصر شعرا مثلاً شاہ حاتم یا مرزا مظہر جانجاناں سے حاصل کی ہیں اور ان کو انھیں کے حوالے سے درج تذکرہ کر دیا ہے۔

بعض نئی معلومات ایسی ہیں جو صرف اسی تذکرے میں درج ہیں مثلاً ایک جگہ یہ بتایا ہے کہ مرزا خاں بیگ ساحی کا مدفن "بیرون ترکمان دروازہ در مقبرۂ خواجہ میر درد واقع شدہ"[۳۱] میر صدر الدین محمد صدر کے بارے میں لکھا ہے کہ "رفاقت جان سن فرنگی اختیار نمودہ"[۳۲] یہ وہی "ممتاز الدولہ رچرڈ جان سن بہادر" ہیں[۳۳] جو لکھنؤ میں ایسٹ انڈیا کمپنی کی طرف سے نائب ریذیڈنٹ تھے اور جنھیں "دیوانِ سودا" محمد حسین نے خوش خط لکھوا کر پیش کیا تھا اور جو آج نسخہ جونسن کے نام سے معروف ہے۔ اسی طرح مصحفی نے ایک جگہ یہ بتایا ہے کہ مرزا محمد حسن قتیل نے ۱۸ سال کی عمر میں اسلام قبول کیا تھا اور اسی زمانے میں ان کی شاعری کا آغاز بھی ہوا تھا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "در عہد نواب وزیر مرحوم رواج ایرانیاں بیشتر بود، مشارالیہ (قتیل) ہم دیدہ دیدہ ہمیں مذہب اختیار کردہ"[۳۴]۔ اور یہ بھی بتایا ہے کہ وہ "جوانِ بے سروپا، خانہ بدوش و خوش نشیں" ہے۔ ان کا تخلص ان کے استاد شہید نے اپنے نام کی مناسبت سے قتیل رکھا تھا[۳۵] مرزا ابوالحسن موالی کی جسمانی قوت کے بارے میں لکھا ہے کہ "ایں ہمہ قوت در دست و پایش بود کہ پائے اسپ ولایتی را اگر محکم می گرفت نمی گذاشت اگر ہزار بار سر خود بر سنگ می زند"[۳۶] محمد تقی میر کے بارے میں خود میر کے حوالے سے لکھا ہے کہ "می گفت کہ دو سال شغل ریختہ موقوف کردہ بودم دراں ایام قریب دو ہزار بیت فارسی صورت تدوین یافتہ"[۳۷]

والہ داغستانی کے بارے میں لکھا ہے کہ اپنی بنتِ عم خدیجہ سلطان سے عشق میں ناکامی کے بعد ہندوستان چلا آیا۔ میر شمس الدین فقیر نے اس قصہ عشق کو نظم کیا تھا اور اس مثنوی کا نام ''والہ وسلطان'' رکھا تھا[۳۸]۔ سودا کے بارے میں لکھا ہے کہ وہ پہلے سلیمان قلی خان کے شاگرد ہوئے اور پھر بعد میں شاہ حاتم سے رجوع ہوئے۔ شاہ حاتم نے اپنے لوحِ دیوان کی پشت پر اپنے شاگردوں کے نام درج کر رکھے تھے اور ان ناموں میں سودا کا نام بھی شامل تھا[۳۹]۔ سودا کے بارے میں جو رائے درج کی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مصحفی سودا سے ناخوش تھے۔ عقدِ ثریا میں سودا کو ''مردِ کم علم'' لکھا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ ''الحق چنیں نامش در ہندوستان ورد زبانِ بازاریان و غزلیات دیوانش ہم اطراف و جوانب دہر جاہل و امی را بر زبان با ایں ہمہ شہرت کہ در ریختہ نصیبیش بود۔ آخر آخر عنانِ شعر فارسی ہم سر بیدرد را بدردآ ورد۔ اگر چہ ایں حرکت مناسب شانش نبود غزلہائے فارسی خود نیز کہ در لکھنؤ گفتہ داخلِ دیوان ریختہ بقید ردیف ساختہ و ایں ایجادِ اوست'' [۴۰] غرض کہ ''عقدِ ثریا'' فارسی گو شعرا کا تذکرہ ہونے کے باوجود ایسی اہم معلومات کا حامل ہے کہ اسے اردو شاعری کی تاریخ میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

شاعروں کے بارے میں بعض آراء قابلِ توجہ اور دلچسپ ہیں جن سے خود مصحفی کے مزاج کا اندازہ ہوتا ہے مثلاً میر محمد حسین کلیم کے بارے میں لکھا ہے کہ ''در زبانِ ریختہ تصنیفات جید دارد'' [۴۱] بیدل کے بارے میں لکھا ہے کہ ''الحق شخصے، پہلوانِ سخن بود'' [۴۲] سلام اللہ خاں تسلیم کے بارے میں لکھا ہے کہ ''وضع خواندن شعرش بر لفتش غالب افتادہ'' [۴۳] محتشم علی خاں حشمت کے بارے میں لکھا ہے کہ ''بر فضائل باطنی وجاہت ظاہرش زائد بود'' [۴۴] فتوت کے بارے میں لکھا ہے کہ ''زبان قدماو درد آمیز را دوست نہ دارد'' [۴۵] مکین کے بارے میں لکھا ہے کہ ''مزاجش بہ تحقیق لغت و صحت الفاظ و مستحضر داشتن عروض و قوافی بیشتر مصروف است و شعر بدرجۂ اوسط درست بستہ می گوید، البتہ شخصے بزرگ و محقق است'' [۴۶] اسی طرح محمد تقی میر کے بارے میں جو کچھ کہا ہے مصحفی سے پہلے کسی اور تذکرہ نویس نے اتنی صحیح اور جچی تلی رائے نہیں دی: ''در فنِ شعر ریختہ مردِ صاحب کمال است کہ مثل او از خاکِ ہند دیگرے سر بر نیاوردہ۔ چرخ پیر را سالہائے دراز چرخ باید زد کہ ہیچو شخصے را بروئے کار آرد......واز بسکہ از ابنائے زمانہ کسے را مخاطب صحیح نمی پندارد، سخن بہر کس و ناکس نمی کند۔ ازیں جہت اعزہ و اراکین خلق و بر خود غلط و اتصاف دشمن قرار می دہند'' [۴۷]

مصحفی نے ''عقدِ ثریا'' کا سال اختتام ۱۱۹۹ھ تو دیا ہے لیکن یہ کہیں نہیں بتایا کہ اس تذکرہ کا آغاز کب ہوا تھا؟ داخلی شواہد سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس تذکرہ کا آغاز ۱۱۹۴ھ میں یا اس سے پہلے ہو چکا تھا مثلاً:

۱۔ شاہ حاتم کے ذیل میں مصحفی نے لکھا ہے کہ ان کا سال ولادت لفظ ''ظہور'' سے ۱۱۱۱ھ برآمد ہوتا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ ان کی عمر ۸۳ سال ہے۔ گویا شاہ حاتم کے بارے میں ابتدائی حصہ ۱۱۱۱+۸۳=۱۱۹۴ھ میں لکھا اور آخری حصہ اور قطعہ تاریخ شاہ حاتم کی وفات کے فوراً بعد ۱۱۹۷ھ میں لکھا۔

۲۔ مرزا مظہر جانجاناں کا قطعہ تاریخ وفات ۱۱۹۵ھ میں لکھا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ مرزا مظہر کا ترجمہ بھی ۱۱۹۵ھ میں لکھا گیا۔

۳۔ میر قمر الدین منت کے بارے میں لکھا ہے کہ ''از ایامے کہ بہ پورب رسیدہ''۔ منت ۱۱۹۱ھ میں لکھنؤ گئے [۴۸]۔ عبارت کے لہجے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کو گئے ہوئے ایک عرصہ ہو چکا تھا۔ گویا منت کا ترجمہ ۱۱۹۱ھ کے

بعد درج کیا گیا۔

۴۔ میر ۱۱۹۶ھ میں لکھنؤ گئے۔ ''عقدِ ثریا'' میں ان کے لکھنؤ جانے کا کوئی ذکر نہیں ہے، جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ میر کا ترجمہ انھوں نے ۱۱۹۶ھ سے پہلے درج کیا۔ تذکرۂ ہندی (۱۲۰۹ھ) میں میر کے لکھنؤ جانے کا ذکر ملتا ہے......از چند سال کہ از شاہجہاں آباد بہ پورب رسیدہ[۴۹]

۵۔ سودا کا ذکر صیغہ ماضی میں کیا ہے جس سے معلوم ہوا کہ جب سودا کا ترجمہ لکھا گیا تو سودا وفات پا چکے تھے۔ سودا کی وفات ۱۱۹۵ھ میں ہوئی۔ گویا ان کا ترجمہ ۱۱۹۵ھ میں یا اس کے کچھ عرصے بعد درج ہوا۔

۶۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ یہ تذکرہ مرزا قتیل کی تحریک پر لکھنا شروع کیا اور چند شاعروں کے حالات ان سے دریافت کر کے قلمبند کیے۔ مرزا قتیل نجف خان کے لشکر کے ساتھ دہلی آئے اور نجف خان کی وفات (۸ر جمادی الآخر ۱۱۹۶ھ/ اپریل ۱۷۸۲ء) تک اس سے وابستہ رہے۔ مصحفی ۱۱۸۷ھ میں دہلی پہنچے اور تیس سال کی عمر یعنی ۱۱۹۰ھ تک فارسی نظم و نثر کی تعلیم حاصل کرتے رہے[۵۰] تعلیم کے بعد ہی مصحفی کے گھر پر مشاعرے کا آغاز ہوا جس میں مرزا قتیل ان کے ہاں مشاعرہ میں شریک ہوتے رہے اور ''باعث شعر فارسی خواندن در مجلس ریختہ گویاں گردید''[۵۱]۔ اور مرزا قتیل کے زیر اثر مصحفی میں فارسی گوئی کا شوق پیدا ہوا: ''آتش خاموش ایں زبانم را چار و نا چار کار بزبان کشیدن افتاد۔ اکثر دراں روز ہا با ہم ہم طرح بودیم از یکدگر گوئے سبقت می ربودیم[۵۲] اور اسی زمانے میں قتیل نے انہیں فارسی گو شعرا کا تذکرہ لکھنے کی ترغیب دی۔ یہ ۱۱۹۴ھ ہو سکتا ہے۔ چند شاعروں کے حالات مصحفی نے قتیل سے دریافت کر کے اسی زمانے میں شاملِ تذکرہ کیے اور اسکے بعد دیگر شعرا کے حالات جمع کرتے اور لکھتے رہے مثلاً شاہ حاتم کے حالات ۱۱۹۴ھ میں لکھے اور ۱۱۹۷ھ میں وفاتِ حاتم کے فوراً بعد ان میں اضافے کیے۔ لطف علی بیگ آذر مولف ''آتشکدہ'' کے حالات بھی ۱۱۹۴ھ میں لکھے[۵۳]۔ مرزا مظہر جانجاناں کے حالات ۱۱۹۵ھ میں لکھے۔ سودا کے حالات، وفات کے بعد ۱۱۹۵ھ میں لکھے۔ یہ سلسلہ اسی طرح جاری رہا کہ ۱۱۹۸ھ میں مصحفی لکھنؤ چلے گئے۔ وہاں بہت سے شعرا کے حالات درج کیے اور ۱۱۹۹ھ میں لکھنؤ ہی میں اسے اختتام کو پہنچایا۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ بعض شعرا کے حالات تذکرہ مکمل کرنے کے بعد شامل کیے مثلاً پنڈت بدھا دھر فصیح شاگرد مرزا محمد حسن قتیل کے حالات بقول مصحفی ''در یک ہزار و دوصد و دوازدہ ہجری (۱۲۱۲ھ) داخلِ تذکرہ کردہ شد''[۵۴] کرپا دیال کنور سین مضطر کے حالات ۱۲۱۳ھ میں شاملِ تذکرہ کیے[۵۵] خواجہ میر درد کے بارے میں لکھا ہے کہ چند سال ہوئے وفات پائی[۵۶] درد کا سالِ وفات ۱۱۹۹ھ ہے۔ گویا ان کا ترجمہ بھی تکمیلِ تذکرہ کے چند سال بعد شامل کیا یا اس پر نظرِ ثانی کی۔

''عقدِ ثریا'' ان تمام وجوہات کے پیشِ نظر ہماری ادبی تاریخ کا ایک اہم ماخذ ہے۔

(۲)

''عقدِ ثریا'' کی تکمیل کے بعد مصحفی تذکرۂ ہندی کی طرف متوجہ ہوئے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''از تصنیف دیوان فارسی و ہندی و تالیف تذکرۂ فارسی فراغت حاصل کردہ مہم تالیف تذکرۂ ہندی در پیش آمد''[۵۷] گویا ۱۲۰۰ھ

میں انھوں نے تذکرۂ ہندی کا آغاز کیا۔ اس بات کی تصدیق بعض دوسرے داخلی شواہد سے بھی ہوتی ہے مثلاً:

۱۔ احقر [۵۸] اور خاکسار [۵۹] کے ذیل میں میر حسن کو ''سلمہ اللہ تعالیٰ'' لکھا ہے۔ گویا جب یہ عبارت لکھی گئی میر حسن زندہ تھے۔ میر حسن کا انتقال ۱۲۰۱ھ کے پہلے مہینے کے پہلے دس دنوں میں ہوا۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ میر حسن کا ترجمہ ۱۲۰۱ھ سے پہلے لکھا گیا جب وہ زندہ تھے۔ اس میں مثنوی سحر البیان کا ذکر بھی آیا ہے۔

۲۔ حاتم کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''سہ سال است کہ در شاہجہاں آباد گزشتہ'' [۶۰]۔ شاہ حاتم کا سال وفات ۱۱۹۷ھ ہے۔ گویا ان کا حال بھی ۱۲۰۰ھ میں داخلِ تذکرہ کیا۔

۳۔ خواجہ میر درد کے ذیل میں لکھا ہے کہ '' یک سال است کہ درد مہجوریش شفا یافتہ و بہ شافی علی الاخلاق واصل گشتہ'' [۶۱]۔ درد کا سال وفات ۱۱۹۹ھ ہے۔ گویا درد کا حال بھی ۱۲۰۰ھ میں لکھا گیا۔

ان شواہد سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ مصحفی نے یہ تذکرہ لکھنؤ آنے کے دو سال بعد ۱۲۰۰ھ میں شروع کیا اور جیسا کہ دو قطعاتِ تاریخ سے واضح ہے اس کا سال اختتام ''یک ہزار و دو صد و نہ'' ہجری [۶۲] ہے۔ ''جلدِ بے نظیر'' سے بھی اس کا سال ۱۲۰۹ھ برآمد ہوتا ہے [۶۳]

مطبوعہ تذکرۂ ہندی کی عبارتوں کے مطابق یہ بات درست ہے کہ مصحفی نے اس کا آغاز لکھنؤ میں ۱۲۰۰ھ میں کیا لیکن تذکرۂ ہندی نسخۂ ندوۃ العلماء لکھنؤ کی اشاعت [۶۴] کے بعد بعض ایسے نئے حقائق سامنے آتے ہیں جن سے پتا چلتا ہے کہ تذکرۂ ہندی کا آغاز بھی دہلی میں ہو چکا تھا مثلاً:

۱۔ نسخۂ ندوۃ العلماء لکھنؤ میں شاہ حاتم کے ذیل میں لکھا ہے اور جو بعد میں قلم زد کر دیا گیا کہ ''با فقیر آشناست، حق تعالیٰ سلامتش دارد'' [۶۵] اس سے معلوم ہوا کہ جب یہ عبارت لکھی گئی اس وقت شاہ حاتم زندہ تھے۔ شاہ حاتم کی وفات ۱۱۹۷ھ میں ہوئی۔ مصحفی ۱۱۹۸ھ میں لکھنؤ آئے۔ وفات حاتم کے وقت مصحفی دہلی میں تھے۔ گویا شاہ حاتم کے بارے میں یہ عبارت لکھنؤ آنے سے پہلے دہلی میں لکھی گئی۔

۲۔ اسی طرح میر درد کے ترجمے میں یہ الفاظ ملتے ہیں: خواجہ میر درد سلمہ اللہ پیش ازیں بہ سپاہی پیشگی باعز و امتیاز بسری می برد'' [۶۶]۔ اس عبارت میں بھی ''سلمہ اللہ'' کے الفاظ بتا رہے ہیں کہ اس وقت خواجہ میر درد زندہ تھے۔ درد کی وفات ۱۱۹۹ھ میں ہوئی۔ مصحفی ۱۱۹۸ھ میں لکھنؤ آئے۔ گویا یہ عبارت بھی قیام دہلی کے دوران ہی میں لکھی گئی۔

اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ تذکرہ ہندی کا آغاز بھی دہلی میں وفات حاتم ۱۱۹۷ھ سے پہلے ہو چکا تھا اور مصحفی ''عقد ثریا'' کے ساتھ ساتھ تذکرہ ہندی کے لیے بھی مواد جمع کر کے مسودہ خام تیار کرتے جا رہے تھے۔ جب وہ لکھنؤ پہنچے اور ''عقد ثریا'' پر نظر ثانی و اضافہ کر کے اسے صاف و ختم کیا تو اب ان کا ارادہ تذکرہ ہندی کو مکمل کرنے کا ہوا اور انھوں نے اسی مسودہ پر ۱۲۰۰ھ سے کام شروع کیا۔ جیسے جیسے مواد ملتا رہا اور حالات اجازت دیتے رہے وہ اس مسودہ میں اضافے کرتے رہے لیکن پوری طرح یہ موقع اس وقت میسر آیا جب وہ شہزادہ سلیمان شکوہ کے ملازم ہوئے اور انعام و اکرام سے نوازے گئے۔ مصحفی نے اس تذکرہ کے خاتمے میں لکھا ہے۔ ''اکنوں کہ بہ رہبری بخت سعید در حضور پر نور مرشد زادہ آفاق مرزا محمد سلیمان شکوہ بہادر ادام اللہ اقبالہ بار یافتہ ہمیشہ مورد گوناگوں مہربانی آں مہر سپہر خلافت و جہانداری می باشد فرصت را غنیمت شمردہ مسودۂ محسوس تذکرہ را کہ از چند سال بہ طاقِ نسیاں افتادہ بود صاف نمودہ و درست ساختہ احوال اکثرے در وبہ شرح و بسط مسطور است و احوال بعضے از متقدمین کہ کما ینبغی آگاہی بر اوقات آنہا

حاصل شود بطورِ بیاض سمت تحریر یافتہ" [۶۷] تذکرۂ ہندی گویاں کو ۱۲۰۹ھ میں مکمل کر کے شہزادہ سلیمان شکوہ کی خدمت میں اس امید میں پیش کیا کہ "بنظر قبول آں والا جناب درآمدہ مقبول دلہا گردد" [۶۸]۔ اس وقت تک شہزادے اور مصحفی کے تعلقات خوشگوار تھے اور انشا سے معرکے کا آغاز نہیں ہوا تھا۔

اس ساری بحث سے یہ نتیجہ نکلا کہ تذکرہ ہندی کا آغاز کم و بیش عقدِ ثریا کے ساتھ ہی ۱۱۹۴ھ میں دہلی میں ہوا۔ اس کے بعد لکھنؤ میں میر خلیق کے تقاضے پر (امابتکلیف میر مستحسن خلیق خلف میر حسن.....طوعاً و کرہاً قدم بر ریگ بادیہ پرخار گذاشت) [۶۹] ۱۲۰۰ھ میں اس کام کو دوبارہ شروع کیا۔ کئی سال تک اس مسودہ میں اضافے اور مختلف معاصر شعرا کے تراجم شامل کرتے رہے اور کم و بیش مسودہ کو مکمل کر لیا لیکن ابھی اسے صاف و درست کرنے کی ضرورت تھی جس کے لیے انھیں وقت نہیں ملا۔ جب وہ شہزادہ سلیمان شکوہ کی ملازمت میں آئے تو اتنی فراغت میسر آئی کہ اس پر نظر ثانی کر کے صاف کریں۔ ۱۲۰۹ھ میں مصحفی نے اسے مکمل کر لیا اور دو قطعات تاریخ بھی کہے جن سے ۱۲۰۹ھ برآمد ہوتے ہیں۔

پہلے مسودہ (نسخہ ندوۃ العلماء) میں ۱۹۶ شعرا و شاعرات (۱۹۱ شاعر اور ۵ شاعرات) کے تراجم شامل تھے [۷۰]۔ نظر ثانی شدہ و آخری مسودہ میں مصحفی نے میر سلیم سلیم، میر سجاد سجاد اور شیخ شرف الدین شرف کے تراجم نکال دیے اور ۱۹۳ شعرا و شاعرات (۱۸۸ شعرا اور ۵ شاعرات) کے ساتھ اسے مکمل کر دیا۔ عقدِ ثریا کی طرح یہ تذکرہ بھی فارسی زبان میں لکھا گیا ہے اور اس میں حروف تہجی کے اعتبار سے دورِ محمد شاہ سے لے کر شاہ عالم کے زمانے تک کے شعرا و شاعرات کو شامل تذکرہ کیا ہے [۷۱] اور ان شعرا میں بھی زیادہ تر معاصر شعرا کا ذکر شامل ہے۔ "تذکرۂ ہندی" ہی اس کا اصل نام ہے [۷۲] اور یہ صرف اردو گو شعرا کا تذکرہ ہے۔

"تذکرۂ ہندی" کے مآخذ میں تذکرہ میر حسن [۷۳] اور مخزنِ نکات از قائم چاند پوری [۷۴] شامل ہیں۔ "عقدِ ثریا" کے حوالے بھی کم از کم چھ جگہ [۷۵] دیے گئے ہیں۔ ان کے علاوہ بقا اللہ کے ذیل میں تذکرہ ریختہ گویاں از گردیزی [۷۶] اور قدرت اللہ قاسم [۷۷] کے تذکروں کا بھی ذکر آیا ہے۔ اکثر حالات وہ ہیں جن کے وہ عینی شاہد ہیں یا انھوں نے خود اپنے معاصرین سے دریافت کیے ہیں۔ اس طرح یہ تذکرہ معاصر شعرا کے تعلق سے ایک ایسے شاعر کے قلم سے نکلا ہے جو اس دور میں نہ صرف مسلم الثبوت استاد کی حیثیت رکھتا ہے بلکہ جو اپنے دور کی ہر قابلِ ذکر ادبی محفل اور مشاعروں، مطارحوں میں شریک ہوا ہے اور جس کے بیشتر معاصر شعرا سے مراسم ہیں۔ تذکرۂ ہندی اس لیے بھی اردو شعرا کا ایک اہم تذکرہ ہے۔

اس تذکرہ سے نہ صرف مصحفی کے حالات زندگی سامنے آتے ہیں بلکہ بہت سی ایسی باتیں بھی محفوظ ہو گئی ہیں کہ اگر مصحفی انھیں نہ لکھتے تو وہ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ان کہی رہ جاتیں مثلاً درج ذیل معلومات تذکرۂ ہندی ہی سے سامنے آئی ہیں:۔

۱۔ شاہ حاتم کے ترجمے میں لکھتے ہیں کہ "روزے پیشِ فقیر نقل می کرد کہ درسنِ دوئم فردوس آرام گاہ دیوان ولی در شاہجہاں آباد آمدہ و اشعارش بر زبان خورد و بزرگ جاری گشتہ با دو سہ کس کہ مراد از ناجی و مضمون و آبرو باشد بنائے شعرِ ہندی را بایہام گوئی نہادہ داد" [۷۸]

۲۔ "ہر دو سہ ورق بطریق فہرست بر پشت سرلوح دیوان خود نوشتہ چسپانیدہ تا معلوم کسان گردد کہ حاتم ایں

قدر شاگرد داشت و دراں جملہ اسم مرزا رفیع سودا ہم...... مسطور است والحق دروغ نیست'' [۷۹]

۳۔ یقین کے ذیل میں لکھتے ہیں ''در دورہ ایہام گویان اول کسے کہ ریختہ را شستہ و رفتہ گفتہ این بزر
بود۔ بعدازاں تتبعش بدیگراں رسید'' [۸۰]

۴۔ میر عبدالحی تاباں کے بارے میں لکھتے ہیں ''تصویر آں آفت جاں در چاندنی چوک بر دوکان پارچہ
فروش کہ مرقع تصاویر گوناگوں داشت بملاحظہ رسیدہ والحق کہ از دیدن آں معنی عین الیقین بمشاہدہ افتادہ'' [۸۱]

۵۔ مرزا مظہر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''درابتدائے شوق شعر کہ ہنوز از میر و میرزا وغیرہ کسے در عرصہ
مدہ بود در دور ایہام گویاں اول کسے کہ شعر ریختہ بہ تتبع فارسی گفتہ اوست...... فی الحقیقت نقاش اول زبان ریختہ بایں
تیرہ باعتقاد فقیر مرزا است'' [۸۲]

۶۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مصحفی تذکرۂ ہندی کے مکمل ہونے تک ''دو دیوان فارسی یکے در جواب مولانا
نظیری نیشاپوری و یکے بطور خود، سہ دیوان ہندی و دو تذکرۂ فارسی و ہندی و یک جز و شاہنامہ تا نسب نامہ حضرت شاہ عالم
بہادر و یک دیوان ہندی کہ در شاہجہاں آباد گفتہ معہ مسودہ دیوان فارسی اول کہ زباں آں بطور جلال اسیر و ناصر علی بود، بہ
دزدی رفتہ میخواست'' [۸۳]

تذکرۂ ہندی کے سال تالیف کے دو قطعات تاریخ کے علاوہ تین قطعاتِ وفات: میر حسن شاعر شیریں زباں تاریخ یافت (۱۲۰۱ھ)، وفات میرزا رفیع سودا۔ سودا کجا و آں سخن دلفریب او (۱۱۹۵ھ) اور میر قمر الدین منت منت کجا و زمزمہ شاعری او (۱۲۰۷ھ) بھی درج ہیں۔ ان کے علاوہ کئی شاعروں مثلاً ولی اللہ محب، عنایت اللہ تجام کی تاریخ وفات کی طرف اشارے ملتے ہیں۔ اسی طرح بہت سے واقعات ایسے ہیں جن کے یا تو سنین دیے گئے ہیں یا ایسے اشارے کیے گئے ہیں جن سے ان کے زمانے کا تعین کیا جاسکتا ہے مثلاً مصحفی کا آنولہ سے لکھنؤ آنے کا زمانہ یا لکھنؤ سے دہلی جانے کا زمانہ اور اسی طرح دہلی سے دوبارہ لکھنؤ جانے کا زمانہ۔ مصحفی کے اس تذکرے سے بعض ایسی باتیں بھی سامنے آتی ہیں جن سے ان کی زندگی کے حالات مرتب کرنے میں مدد ملتی ہے مثلاً نواب محمد یار خاں امیر، مرزا سلیمان شکوہ، لالہ کانجی مل صبا، قائم چاندپوری اور خود مصحفی کے اپنے ترجمے کے علاوہ مختلف شعرا کے تراجم سے بکھرے ہوئے ریزوں کو جمع کر کے صورت گری کی جاسکتی ہے۔ تذکرۂ ہندی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ۱۱۹۸ھ میں جب وہ لکھنؤ آئے تو جس مشاعرہ میں وہ پہلی بار شریک ہوئے وہ مرزا ضیا قلی آشفتہ کا مشاعرہ تھا [۸۴]۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ میاں عسکری نالاں اُن کے پہلے شاگرد تھے۔ [۸۵] اس تذکرہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ آنولہ میں ان کی ملاقات کن کن شاعروں سے ہوئی۔ ٹانڈہ میں کون سے شاعر نواب امیر کے ہاں صیغہ شاعری میں ملازم تھے اور یہ بھی کہ بچپن اور زمانہ مکتب نشینی میں امروہہ میں کن کن شاعروں سے ان کی ملاقات ہوئی۔

مصحفی نے بہت سے واقعات کی نشاندہی بھی اپنے تذکرے میں کر دی ہے مثلاً میر اکبر علی اختر کو شاگردی جرأت اختیار کرنے کا مشورہ [۸۶] میر سوز کے بیٹے میر مہدی داغ کا بازاری عورت سے عشق اور تاب جدائی نہ لا کر وفات پا جانے کا واقعہ [۸۷]، آفتاب رائے رسوا کی شوریدہ سری کے واقعات [۸۸] نواب شجاع الدولہ کی ملاقات کے وقت جلتے سگے سے اشرف علی خاں فغاں کا ہاتھ جلا دینا [۸۹] مہلت و محشر کا مناظرہ اور دریائے گومتی میں تلوار کی جنگ سے مہلت کی ہلاکت اور بعد میں محشر کے قتل کیے جانے کا واقعہ [۹۰] یقین کے والد کا یقین کو قتل کرنے کا واقعہ،

ضمناً اس تذکرہ میں اختصار کے ساتھ بیان کیے گئے ہیں۔ تذکرہ کے مطالعہ سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ ان میں احساسِ انتقام بہت تھا مثلاً میر حسن کے حوالے سے یہ لکھا ہے کہ جب انھوں نے اپنے بیٹے میر خلیق کو شاگردی کے لیے میرے پاس بھیجا تو کہا کہ ''ایشاں (مصحفی) دریں فن نظیر ندارد'' [۹۱] یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے دشمن کو معاف نہیں کرتے تھے اور وہ باتیں جو انھوں نے جرأت کے تعلق سے یا حقیقت، سبقت، رقت، سودا، ماہر کے بارے میں لکھی ہیں ان میں مصحفی کی ناراضی شامل ہے۔

مصحفی عام طور پر رائے دینے میں سچائی کا دامن نہیں چھوڑتے اور بے باکی کے ساتھ اظہار کر دیتے ہیں مثلاً اختر کے سلسلے میں لکھا ہے کہ ''چیزے شکستہ بستہ خود را برائے اصلاح اکثری آورد'' [۹۲] بقا اللہ بقا کے بارے میں لکھا ہے کہ ''ہر چہ می گوید بسیار بتلاش و علومی گوید اما در گفتن غزل بطی است'' [۹۳] میر خلیق کے بارے میں لکھا ہے کہ ''اگر زمانہ فرصت خواہد داد خوب خواہد گفت'' [۹۴] رنگین کے بارے میں لکھا ہے کہ ''ہر چند چنداں بہرہ از علم ندارد و اما ذکاوت طبعش بر صاحب علماں غالب'' [۹۵] رند کے بارے میں لکھا ہے کہ ''اگر چہ شخصِ جاہل بود اما سلیقہ صحبت شعرا در ایام بہ عرصہ قلیل بہ مرتبہ والائے شاعری رسانیدہ...... مخرجِ زبان ہم درست نہ داشت'' [۹۶] فدوی لاہوری کے بارے میں لکھا ہے کہ ''در گفتن قطعہ طویل در ہر غزل ید طولی داشت و نازش شاعری او اکثر بر ہمیں بود'' [۹۷] محمد حسین کلیم کے بارے میں لکھا ہے کہ ''محمد قائم تعریفش در تذکرۂ خویش بہ مبالغہ نوشتہ'' [۹۸] اسی طرح شاہ حاتم، مظہر، یقین اور میر کے بارے میں بھی تلی رائیں دی ہیں جن کا حوالہ اوپر آ چکا ہے۔ مصحفی علم کی اہمیت کے قائل تھے، اسی لیے جو شعرا صاحب علم نہ تھے ان کے بارے میں وہ کھل کر یہ بات لکھ دیتے ہیں مثلاً عنایت اللہ مشتاق کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''چنداں بہرہ از علم ندارد'' [۹۹] اپنے شاگرد مضطر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''از بے اطلاعی طرز شعر، محاورہ زبان نا چار است'' [۱۰۰] شیخ ظہور اللہ نوا کے بارے میں لکھا ہے کہ ''طرز نظم قصیدہ اش بہ سبب اندراج لغات عربی و فارسی از ابنائے زمان جدا است'' [۱۰۱] میر حیدر علی حیران کی شاعری کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''اکثر در مشاعرہ بہ ہنگام خواندن عذر کم مناسبتی طبع بہ شعر علی روس الاشہاد کردہ والحق دروغ نہ باشد'' [۱۰۲] مصحفی ایک ایسے تنقیدی شعور کے مالک تھے کہ جس کی وجہ سے ان کے تذکرے خاص تاریخی اہمیت کے حامل ہو گئے ہیں۔

مصحفیؔ کے اس تذکرہ سے یہ بات بھی واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ وہ ایہام کو ناپسند کرتے تھے۔ اکبر کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''اما فقیر اشعار ایہام را دوست نمی دارد'' [۱۰۳] شاعری کے سلسلے میں، جیسا کہ اس تذکرے سے معلوم ہوتا ہے کہ، ان کا نقطہ نظر یہ تھا کہ ''ایں فن شعر بے تعلقی بسیاری خواہد'' [۱۰۴] اور یہ ایک ایسی آفاقی سچائی ہے کہ جب تک ادب و شعر کا رواج باقی ہے یہ بات ہمیشہ درست رہے گی۔ مصحفی کے تذکرہ سے یہ بات بھی معلوم ہوتی ہے کہ جب دلی اجڑی اور لکھنؤ آباد ہوا تو اہل دہلی وہاں بڑی عزت کی نظر سے دیکھے جاتے تھے...... ''دراں زمانہ باطراف و اکناف شاہجہاں آباد مردمِ شاہجہاں آباد را عزت بیشتر بود خصوصاً کسے کہ قابل و دانا باشد'' [۱۰۵] اس تذکرے سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ اس زمانے میں اردو شاعری کا رواج عام ہو چکا تھا اور فارسی کا رواج کم ہو گیا تھا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''بہ تقضائے رواج زمانہ آخر کار خود را مصروف بہ ریختہ گوئی داشتہ برائے اینکہ رواج شعر فارسی در ہندوستان بہ نسبت ریختہ کم است و ریختہ فی زمانناً بپایہ اعلیٰ فارسی رسیدہ'' [۱۰۶] مصحفی نے اس تذکرہ میں اردو کا لفظ زبان اردو کے لیے بھی استعمال کیا ہے۔ محمد امان نثار کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''ادائے زبان اردو چنانچہ باید از زبان ندرت بیانش می

شودؔ"[۱۰۷]
مصحفی جن لوگوں سے ملے یا جن لوگوں کو انھوں نے دیکھا ان کے بارے میں بتا دیتے ہیں کہ
مشاعرہ ہائے لکھنؤ دیدہ"[۱۰۸] اور جن لوگوں کو نہیں دیکھا ان کے ذکر میں عام طور پر لکھ دیتے ہیں کہ
ندیدہ"[۱۰۹] اگر دوستی یا تعلق کی وجہ سے کسی شاعر کا ترجمہ شاملِ تذکرہ کیا ہے تو اس کا بھی اظہار کر دیتے ہیں
رضائی شکوہ کے ترجمے سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا قتیل کے کہنے سے انھیں شامل کیا ہے۔ طالب حسین خان طالب
ذیل میں لکھا ہے کہ "چوں بہ فقیر ہم باعتقاد تمام پیش می آید چند شعرش کہ بہم رسیدہ می نویسد"[۱۱۰] تذکرہ میں
کا، التزام کے ساتھ، حوالہ دیتے ہیں کہ یہ شخص ان کا شاگرد ہے اور اکثر یہ بھی بتاتے ہیں کہ یہ کس کا شاگرد ہے۔

"تذکرہ ہندی" کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ مصحفی "حالات" سے زیادہ "رائے"
دیتے ہیں۔ اکثر ان شعرا کے ذیل میں تفصیل سے کام لیتے ہیں جن سے وہ زیادہ واقف ہیں مثلاً شاہ حاتم، میر
قائم چاند پوری، امیر، تسلی، صبا، رنگین، خلیق، منتظر وغیرہ۔ ان کی رائے میں اکثر توازن محسوس ہوتا ہے۔ ان کی تحریر
نہ میر کے تذکرہ کی سی تندی ہے اور نہ میر حسن کی سی مدحت۔ ان کا اندازِ بیان بھی رنگین نہیں ہے بلکہ آج کی تنقیدی
میں اسے "سادہ" کہا جا سکتا ہے۔ اس تذکرے کے مطالعہ سے اس دور کے ماحول اور تہذیبی فضا کا بھی اندازہ
اور ان بہت سے مشاعروں اور مطارحوں کا پتا چلتا ہے جن میں خود مصحفی نے شرکت کی۔

تذکرۂ ہندی میں بعض غلط معلومات بھی شامل ہو گئی ہیں مثلاً جوشش کا نام محمد عابد بتایا ہے حالانکہ محمد عابد
تھے اور جوشش کا نام محمد روشن تھا۔ اس غلطی کو مصحفی نے اپنے آخری تذکرہ "ریاض الفصحا" میں درست کر کے جوشش
ترجمہ دوبارہ شامل کیا ہے اور اس میں جوشش کا نام محمد روشن ہی لکھا ہے[۱۱۱] اور محمد عابد دل کا ترجمہ الگ سے درج
ہے[۱۱۲]۔ فدوی کے بارے میں سودا کی ہجو سے متاثر ہو کر اسے "بقالِ بچہ" لکھا ہے جس کی تصدیق کسی اور معاصر
تذکرہ یا شہادت سے نہیں ہوتی۔ طبقاتِ سخن میں مبتلا[۱۱۳] نے، جن سے فدوی کے دوستانہ مراسم تھے انھیں مغل زادہ
بتایا ہے اور مراد آباد میں وفات پانے کے بجائے بریلی میں قتل کیے جانے کا ذکر کیا ہے اور یہی درست ہے۔

(۳)

"ریاض الفصحا"، مصحفی کا تیسرا تذکرہ ہے۔ عقدِ ثریا اور تذکرۂ ہندی کی طرح یہ بھی فارسی زبان میں لکھا
حروفِ تہجی کے اعتبار سے مرتب کیا گیا ہے۔ ریاض الفصحا بنیادی طور پر تو اردو شاعروں کا تذکرہ ہے لیکن مصحفی نے ان
فارسی و اردو شعرا کو بھی شامل کر لیا ہے جن کے حالات یا کلام عقدِ ثریا اور تذکرہ ہندی کی تکمیل کے وقت دستیاب نہ
ہو سکے تھے جیسے میر سجاد کا ذکر مطبوعہ تذکرہ ہندی میں نہیں ہے۔ مصحفی نے، جیسا کہ تذکرۂ ہندی کے اس مسودہ اول سے
معلوم ہوتا ہے جو اب "تذکرۃ الشعراء"[۱۱۴] کے نام سے شائع ہو چکا ہے، سجاد کے حالات تو لکھے تھے لیکن کلام
دستیاب نہ ہونے کے باعث، تذکرۂ ہندی کو آخری صورت دیتے وقت، خارج کر دیا تھا اور جب بعد میں ان کا کلام
دستیاب ہوا تو ریاض الفصحاء میں ۳۴ اشعار کے ساتھ ان کا ترجمہ شامل کر دیا۔ یہی صورت ان چند فارسی گو شعرائے
ساتھ ہے جو "عقدِ ثریا" کے وقت کلام و حالات نہ ملنے یا ناواقفیت کی بنا پر درج نہ ہو سکے تھے۔ اس طرح دیکھا جائے

تو ایک طرح سے ریاض الفصحا عقدِ ثریا اور تذکرہ ہندی کا تکملہ بھی ہے۔ عقدِ ثریا میں، جیسا کہ پہلے آ چکا ہے، عہد محمد شاہ سے عہد شاہ عالم تک کے فارسی گو شعرا اور تذکرۂ ہندی میں اسی دور کے اردو گو شعرا کو شامل تذکرہ کیا ہے۔ ریاض الفصحا میں مصحفی نے جہاں اس دور کے چند اُن شعرا کو شامل کیا ہے جو کسی وجہ سے شامل نہ ہو سکے تھے وہاں اپنے معاصرین اور نئی نسل کے شعرا کو خاص طور پر موضوع تذکرہ بنایا ہے۔ ریاض الفصحا کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ پہلے دو تذکروں کی تکمیل کے باوجود مصحفی اس تمام عرصے میں مختلف شعرا کے حالات و کلام جمع کرتے رہے اور پھر ۱۲۲۱ھ میں ریاض الفصحا کا آغاز کیا۔ ۱۲۲۱ھ کا سال مصحفی کے لیے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ یہ شاہ عالم بادشاہ کی وفات کا سال ہے اور ان کے پہلے دونوں تذکرے عہد شاہ عالم تک کے دور کا احاطہ کرتے ہیں۔ مصحفی نے اپنے کام کو وسعت دینے اور عہد شاہ عالم کے بعد کے شعرا کو شامل کرنے کے لیے ایک نئے تذکرے کی بنیاد ڈالی جس میں ان تمام قابلِ ذکر نئے شعرا اور معاصرین کو بھی شامل کیا جن کی تخلیقی صلاحیتیں ان دو تذکروں کے بعد بروئے کار آئی تھیں۔ اس وقت تک لکھنؤ میں ایک ایسی نسل جوان ہو چکی تھی جن کے والدین تو شاہجہاں آباد، بہار، پنجاب اور صوبہ متحدہ وآگرہ وغیرہ کے علاقوں سے آ کر اودھ میں آباد ہوئے تھے لیکن کم و بیش ان سب کی پیدائش و نشو ونما لکھنؤ و فیض آباد میں ہوئی تھی اور نئی نسل کے یہ شعرا اپنے باپ دادا کے وطن سے بے تعلق ہو کر تہذیبی و معاشرتی سطح پر اب پوری طرح لکھنؤ سے تعلق رکھتے تھے۔ یہی ان کا اصل وطن تھا اور وہ اسی تہذیب کے پروردہ اور اسی کے ترجمان و نمائندہ تھے۔ نئی نسل کے شعرا کے خدوخال نمایاں کرنے کے لیے مصحفی نے ریاض الفصحا میں اکثر و بیشتر ان کی عمریں بھی لکھی ہیں اور ان کے استاد کا نام بھی دیا ہے۔ اس وقت آتش ۲۹ سال کے تھے اور پہلی بار کسی تذکرہ میں ان کا ذکر آیا تھا۔ ناسخ ۳۷ سال کے تھے اور نئی نسل کے شعرا میں ان کے شاگردوں کی خاصی تعداد تھی۔ مصحفی نے جن نوجوان شعرا کو شامل کیا ہے اور جن میں ۷۰ کے قریب ان کے اپنے شاگرد ہیں، ان میں سے اکثر کی عمر ۱۹ اور ۳۰ سال کے درمیان ہے۔ بیشتر شاعروں کے ذکر میں عمر کو ظاہر کرنے کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ وہ لکھنؤ کی اس نئی نسل کو نمایاں کرنا چاہتے تھے جو اب تخلیقی سطح پر لکھنؤ میں دادِ سخن دے رہی تھی۔ سبب تالیف بتاتے ہوئے مصحفی نے لکھا ہے کہ ''سبب بریں تالیف کثرت موزونانِ دیار لکھنؤ کہ بالفعل آبادی شاہجہان آباد بپاسنگ او نمی رسد، شد'' [۱۱۵]۔ ایک اور جگہ لکھا ہے کہ ''سبب تالیف جلد آن است کہ روزے نظر بر کثرتِ موزوں طبعانِ حال کردہ بخاطر گزرانیدم کہ اگر یک تذکرہ تالیف نمائی اغلب کہ اسامی ایں گروہ نیز حروف تہجی را وفا کند ایں بگفتم و کمیت قلم را در عرصۂ تحریر احوال و اشعار شعرا جولاں دادم'' [۱۱۶] تالیف ریاض الفصحا کی اصل وجہ یہی تھی اور دوسری وجہ کہ ''آنانکہ در تذکرۂ ہندی و فارسی من نیستند آں ہر دو فریق را در جلد ثانی در آوردم تا جامع جمیع اسما باشد'' [۱۱۷] ذیلی حیثیت رکھتی ہے۔

اپنے پہلے دونوں تذکروں کے تعلق سے مصحفی کے لیے ۱۲۲۱ھ کی بڑی اہمیت تھی اور اسی وجہ سے مصحفی نے ریاض الفصحا کا آغاز اسی سال کیا۔ جیسے عقد ثریا مرزا قتیل کی اور تذکرہ ہندی میر خلیق کی تحریک پر لکھا گیا تھا اسی طرح ریاض الفصحا لالہ چنی لال حریف کی تحریک پر لکھا گیا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''ایں تذکرہ لالہ چنی لال حریف کہ آغازش بہ تکلیف موی الیہ بود، چنیں یافتہ'' [۱۱۸]

صد شکر کہ ایں ذخیرۂ اہلِ سخن — شد انجمن سپہر را رشک افزا
از خامۂ فکرِ خود بر آوردہ حریف — سالِ تاریخ او ''ریاض الفصحا'' [۱۱۹]

ریاض الفصحا سے ۱۲۲۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ۱۲۲۱ھ سال آغاز ہے اور ۱۲۳۶ھ تکمیل تذکرہ کا سال ہے جو مصحفی کے قطعہ تاریخ کے آخری مصرع ''یادگار خامہ جادو رقم'' سے برآمد ہوتا ہے[۱۲۰] تذکرہ کے مطالعہ سے اس بات کا ثبوت بھی ملتا ہے کہ حالات وکلام جمع کرنے کا کام مسلسل جاری رہا مثلاً

۱۔ زخمی کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''عمرش قریب بہ چہل رسیدہ شاگرد مرزا قتیل مرحوم شدہ می گویند'' [۱۲۱] قتیل کی وفات ۲۳ ربیع الاول ۱۲۳۳ھ/ ۱۸۸۸ء کو ہوئی۔ گویا یہ عبارت ۱۲۳۳ھ کے بعد لکھی گئی۔

۲۔ سید کے ذیل میں لکھا ہے کہ '' کلامِ خود را از نظر مرزا قتیل گذرانیدہ ومیگذرانند'' [۱۲۲] اس جملے سے یہ بات سامنے آئی کہ قتیل اس وقت زندہ تھے۔ گویا یہ عبارت ۱۲۳۳ھ سے پہلے لکھی گئی۔

۳۔ صادق کے ذیل میں لکھا ہے کہ '' بہ شاگردی قلندر بخش جرأت امتیاز دارد و درروبیہ شعر گفتن اش بعد او بخوبی می آرد'' [۱۲۳] گویا یہ عبارت وفاتِ جرأت (۱۲۲۴ھ) کے بعد لکھی گئی۔

۴۔ طپاں کے ترجمہ میں لکھا ہے کہ '' در ۱۲۲۸ھ از موطن خود......وارد لکھنؤ گردیدہ......و در مدت ہفت سال زبان فارسی وہندی را بلد شدہ'' [۱۲۴] اور یہ بھی لکھا کہ ''عمرش بست و پنج خواہد بود''۔ گویا طپاں کا حال ۱۲۲۸+۷=۱۲۳۵ھ میں یا اس کے بعد قلمبند کیا۔

۵۔ طالب کے ذیل میں لکھا ہے کہ '' در حین حیاتش شاگرد جرأت بودہ'' [۱۲۵] گویا یہ ترجمہ وفات جرأت ۱۲۲۴ھ کے بعد لکھا گیا۔

۶۔ مسرور کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''حسب اتفاق در ۱۲۲۰ھ رجوع بہ فقیر آوردہ حالا کہ مشقِ او بہ دوازدہ سال رسیدہ'' [۱۲۶]

۷۔ ناسخ کی عمر ۳۷ سال بتائی ہے ''عمرش سی وہفت سالہ است'' [۱۲۷] ناسخ کا سال پیدائش ۱۱۸۶ھ ہے گویا یہ ترجمہ بھی ۱۱۸۶+۳۷=۱۲۲۳ھ میں لکھا گیا۔

ان شواہد سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ۱۲۲۱ھ سے ۱۲۳۶ھ تک مصحفی ریاض الفصحا پر مسلسل کام کرتے رہے۔

تذکرہ ریاض الفصحا میں شعرا کی تعداد ۳۲۱ ہے جن میں ۳۵ فارسی گو ہیں۔ ۱۱۲ ایسے شاعر ہیں جو فارسی واردو دونوں زبانوں میں شاعری کرتے ہیں اور باقی اردو شعرا ہیں۔ ایسے شعرا کی تعداد ۹۵ ہے جن کے حالات نہیں لکھے صرف نام یا تخلص لکھ دیا ہے یا خبر ندارم کے الفاظ لکھ کر ایک آدھ یا چند شعر درج کر دیے ہیں۔ بعض شاعر ایسے ہیں جن کا ذکر تذکرہ ہندی میں آیا ہے لیکن ''ریاض الفصحا'' میں دوبارہ شامل کر دیا ہے مثلاً میر سعادت علی تسکین، جن کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''دو شعر ایشاں حسب اتفاق در تذکرۂ ہندی اول بقلم آمدہ بودند و آں روز ہا ایں قدر نشو ونما نمی داشت حالا کہ صاحب دیوان شدہ'' [۱۲۸] اور پھر ان کے دیوان سے ۱۵۵ اشعار کا انتخاب شامل کیا ہے۔ تذکرۂ ہندی کی بعض غلطیاں بھی ریاض الفصحا میں درست کر دی گئی ہیں مثلاً محمد روشن جوشش اور محمد عابد دل کے تراجم صحیح صورت میں اس تذکرہ میں شامل کیے گئے ہیں۔ اس تذکرہ کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ مصحفی نے اکثر وبیشتر شعرا کی عمریں بھی لکھی ہیں جن سے ان کے زمانے کا تعین کیا جا سکتا ہے۔ اس تذکرہ میں سنین کے حوالے پچھلے دونوں تذکروں سے زیادہ آئے

بعض شعرا کے سال وفات وولادت بھی دیے گئے ہیں مثلاً حکیم شفائی خان ارشد کا سال وفات ۱۲۳۰ھ دیا ہے اور ان کا قطعہ تاریخ وفات بھی کہا ہے[۱۲۹] ایک قطعہ تاریخ فخرالدین احمد خان عرف مرزا جعفر (م ۱۲۳۰ھ) کا بھی قلم بند کیا ہے[۱۳۰] میر جعفر علی فصیح کا سال ولادت ۱۱۹۸ھ دیا ہے[۱۳۱] حافظ غلام محمد خان آزاد کا سال وفات ۱۲۰۸ھ، حافظ غلام نبی خان مختار کا سال شہادت ۱۱۹۷ھ اور میرزا محمد ناصر شاگرد آتش کا سال شہادت ۱۲۳۰ھ دیا ہے[۱۳۲] بعض ایسے اشارے بھی کیے ہیں جن سے اس دور کے تاریخی واقعات کے حوالے سے سال وفات کا تعین کیا جاسکتا ہے مثلاً میر محب علی مفلس کے ذیل میں لکھا ہے کہ "چہار سال می شود، از یں جہاں درگزشت" [۱۳۳]

اس تذکرہ کے مطالعہ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ مصحفی موزونی طبع کے ساتھ ساتھ حصول علم وفن کو بھی خاص اہمیت دیتے تھے۔ تائب کو اس وقت شاگردی میں قبول کیا جب اس نے ضروری علم حاصل کرلیا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "ایما بہ تحصیل علم کردہ بود" [۱۳۴] حاجب کے ذیل میں لکھا ہے کہ "باوصف کم علمی در گفتن قصائد ومقطعات ید طولیٰ داشت" [۱۳۵] راحم کے ذکر میں لکھا ہے کہ "از سرشتۂ شعر وشاعری چنداں واقف نیست" [۱۳۶] زور کے بارے میں لکھا ہے کہ "باوصف بے علمی انچہ موزوں می کند دریافت نظمش خلل بسیار کم یافتہ می شود" [۱۳۷]

ریاض الفصحا میں مصحفی نے اپنے شاگردوں مثلاً آتش، اخگر، حریف، حباب، ذوق، رعنا، زیبا، زلال، ساماں، سپند، شمیم، شاداں، شکیب، شعور، طپاں، ظہور، ظریف، غافل، مسرور، نظر، ہوس وغیرہ کو خاص اہمیت دی ہے۔ ان کے بارے میں نہ صرف ضروری معلومات فراہم کی ہیں بلکہ انتخاب کلام بھی زیادہ دیا ہے۔ اس تذکرے کے ذریعے وہ اپنے شاگردوں کو نمایاں کرتے ہیں۔

عقدِ ثریا میں مصحفی نے مختلف تذکروں کے حوالے دیے ہیں جن سے مآخذ کا پتا چلتا ہے لیکن ریاض الفصحا میں یہ حوالے بہت کم ہیں۔ موہن لال انیس کے ذیل میں ان کے تذکرے "انیس الاحبا" کا حوالہ ملتا ہے[۱۳۸] کئی جگہ ان کے اپنے تذکروں عقدِ ثریا اور تذکرۂ ہندی کے حوالے آئے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس تذکرہ کی تالیف میں انھیں دوسرے مآخذ کی ضرورت اس لیے نہیں پڑی کہ یہ زیادہ تر معاصر شعرا کا تذکرہ ہے اور اس کا مواد انھوں نے براہ راست اپنے مشاہدے اور تجربے سے حاصل کیا ہے۔ اس میں بیشتر شعرا وہ ہیں جو مصحفی کے عہد میں زندہ تھے اور مصحفی ان کے بارے میں بہت کچھ جانتے تھے۔

ریاض الفصحا کا عام طور پر ایک مقررہ ڈھنگ ہے مثلاً مصحفی عام طور پر یہ بتاتے ہیں کہ یہ شاعر کس کا شاگرد ہے۔ اس کی عمر کیا ہے۔ اس کا کلام کیسا ہے اور اگر کوئی قابل ذکر دلچسپ بات ہوتی ہے تو وہ بھی شامل کردیتے ہیں۔ آخر میں انتخاب کلام دے کر شاعر سے متعارف کرادیتے ہیں تاکہ پڑھنے والا ذرا سے تعارف کے بعد انتخاب کلام پڑھ کر اس کی شاعرانہ حیثیت کا اندازہ لگا سکے۔ اس تذکرے میں انھوں نے وہ انداز اختیار نہیں کیا جو ہمیں تذکرۂ ہندی اور عقدِ ثریا میں ملتا ہے، لیکن ان کی تنقیدی بصیرت اس تذکرے میں بھی روشن نظر آتی ہے۔ مثلاً آتش کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "اگر عمرش وفا کردہ وچند سال برہمیں وتیرہ رفت وفکر متینش رامانعے درپیش نیاید یکے از بے نظیران روزگار خواہد شد" [۱۳۹] اس تذکرے کو پڑھتے ہوئے یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے نوجوان معاصرین کے بارے میں رائے دینے سے پہلوتہی کررہے ہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ ہوسکتی ہے کہ اس تذکرے کے بیشتر شعرا بھی تخلیقی نشوونما کے مرحلے سے گزررہے ہیں اور ان کے بارے میں کوئی رائے دینا ابھی قبل از وقت ہے۔ دوسری وجہ یہ ہوسکتی ہے کہ

معاصرین کے بارے میں اگر رائے توصیفی ہے تو وہ ''ذاتی مغالطے'' کا شکار ہو سکتی ہے اور اگر رائے ایسی ہے جس میں خامیاں یا کمزوریاں واضح کی گئی ہیں تو اس کے سرے کسی ناراضی یا ذاتی پرخاش سے ملا دیے جاتے ہیں لیکن ان سب باتوں کے باوجود مصحفی جہاں رائے دیتے ہیں وہاں سچائی کا پہلو اس میں جھلکتا نظر آتا ہے مثلاً فرخ کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''غزل را بروبیہ مخترعہ استاد خود (ناسخ) برابر قصیدہ گفتن و در مجالسِ مشاعرہ خواندن فخر خود دانست'' [۱۴۰] مصحفی مرزا قتیل کی فارسی دانی کے تو قائل تھے لیکن اردو دانی کے قائل نہیں تھے۔ قمر الدین خان عرف مرزا حاجی قمر کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ ''بر رہبری و بمشورہ مرزا قتیل کہ او ہم باوصف فارسی گوئی دعویٔ اردو دانی ریختہ داشت قدم در ین بیابانِ پرخار گذاشت'' [۱۴۱]

ریاض الفصحا کے مطالعے سے یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ اس دور کی جدید شاعری میں ''معنی بندی'' کا رجحان زور پکڑ رہا تھا اور نئی نسل کے اکثر شعرا اسی رنگ کی پیروی کر رہے تھے اور یہ رنگ خود مصحفی کو ناپسند تھا۔ شیخ محمد بخش واجد کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ ''ہدایت شعرش علی الرسم زمانہ بود۔ آخر بطور شوکت بخاری سمند خیالش بہ طرف معنی بندی و نازک خیالی عطف عنان نمودہ'' [۱۴۲] اور یہ بھی لکھا ہے کہ ''فقیر اشعار خیالی را دوست نہ دارد'' [۱۴۳] ناسخ کے سلسلے میں بھی یہی لکھا ہے کہ ''در تلاشہائے معنی تازہ می نماید'' [۱۴۴] اس دور میں دو طرزِ شاعری رائج تھے۔ ایک طرز ''عاشقانہ'' اور دوسرا ''طرزِ معنی بندی'' [۱۴۵] طرزِ عاشقانہ مصحفی کا پسندیدہ رنگ تھا اور طرزِ معنی بندی کو وہ ''معنی بیگانہ'' [۱۴۶] کی تلاش سمجھتے تھے۔

ریاض الفصحا کے مطالعہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور کے لکھنؤ میں کہاں کہاں قابلِ ذکر مشاعرے ہوتے تھے۔ مصحفی نے مشاعرہ حکیم سید محمد، مشاعرہ مرزا حاجی، مشاعرہ میر صدر صدر الدین صدر، مشاعرہ مرزا تقی ہوس، مشاعرہ حویلی راجہ جھاؤلال، مشاعرہ لالہ موتی رام وغیرہ کا ذکر کیا ہے [۱۴۷] ایک جگہ مصحفی نے ''کتابِ مشاعرہ'' کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''از کتابِ مشاعرہ مرزا محمد علی بیگ ایں چند اشعار انتخاب نوشتہ شد'' [۱۴۸] اس سے معلوم ہوتا ہے کہ مشاعروں میں پڑھا جانے والا کلام یا اس کا انتخاب بھی محفوظ کیا جاتا تھا اور ایسے مجموعے کو ''کتابِ مشاعرہ'' کے نام سے موسوم کیا جاتا تھا۔

اس تذکرے سے خود مصحفی کے بارے میں بھی بعض مفید معلومات حاصل ہوتی ہیں مثلاً علم عروض کے بارے میں ایک مختصر تالیف انھوں نے ''خلاصۃ العروض'' [۱۴۹] کے نام سے لکھی تھی۔ ایک اور کتاب محاورۂ فارسی کے بارے میں ''مفید الشعرا'' [۱۵۰] کے نام سے تالیف کی تھی۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ شیخ مغل فانی نے ''مجلسِ مناثرہ'' کی بنیاد رکھی تھی جہاں اردو و فارسی میں مضامین نثر پڑھے جاتے تھے اور مصحفی نے ''در وصف دکان تنبولی'' ایک مضمون فارسی زبان میں نثر ظہوری کے تتبع میں لکھا تھا۔ یہ اور دوسرے مضامین فارسی مصحفی کی تا حال غیر مطبوعہ تصنیف ''مجمع الفوائد'' میں شامل ہیں۔ مصحفی نے یہ بھی لکھا ہے کہ ''در زبان اردوئے ریختہ قریب صد کس امیرزادہا و غریب زادہا بخلعتِ شاگردی من آمدہ باشند و فصاحت و بلاغت را از من آموختہ'' [۱۵۱] مصحفی نے ایک جگہ یہ بھی بتایا ہے کہ خود ان میں دو نقص تھے۔ ایک یہ کہ وہ عربی نہیں جانتے تھے اور اسی لیے لکھنؤ آ کر انھوں نے علم عربی مولوی مستقیم سکنہ گوپامؤ سے پڑھی اور صدرا و قانونچہ مولوی مظہر علی سے پڑھے اور دو سہ مقامات حریری مولوی عنایت محمد سے پڑھے اور یہ بھی لکھا ہے کہ ''غرض آخر عمر از فضل الٰہی بہ عربیت و تفاسیر قرآن مجید مایہ بہم رسانیدم کہ تصنیف دیوان عربی را ارادہ می کردم''۔

دوسرا نقص یہ تھا کہ وہ علم عروض و قافیہ سے نا آشنا تھے اور چند دنوں میں مطالعے کے ذریعے اسے بھی دور کر لیا اور اس فن میں ایک رسالہ خلاصۃ العروض تالیف کیا[۱۵۲]

ریاض الفصحا اس دور کے شعرا کے بارے میں ایک ایسی دستاویزی حیثیت رکھتا ہے جس سے اس دور کے مزاج، مذاقِ سخن، نئے رجحانات اور نئے شعرا کے بارے میں آگاہی حاصل ہوتی ہے۔ اگر یہ تذکرہ نہ ہوتا تو اس دور کے شعرا کے بارے میں ہماری معلومات تشنہ رہ جاتیں۔ مصحفی کے یہ تینوں تذکرے آج تاریخ ادب اردو کے حوالے سے غیر معمولی اہمیت کے حامل ہیں اور ضرورت اس بات کی ہے کہ جدید اصولوں کے مطابق ان کے مستند متون مدون کر کے دوبارہ شائع کیے جائیں۔

(ب) مجمع الفوائد:

''مجمع الفوائد'' مصحفی کی مکمل و نامکمل متفرق فارسی و عربی نثر و نظم کا مجموعہ ہے جو تا حال غیر مطبوعہ ہے۔ اس کا ایک نسخہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور کے ذخیرۂ کیفی میں محفوظ ہے۔ مصحفی نے بغیر کسی ترتیب کے متفرق کاغذوں کو یکجا کر کے انھیں ''مجمع الفوائد'' کا نام دیا ہے۔ وجہ تالیف میں بتایا ہے کہ

''ہر چہ از تصنیفاتِ من نا تمام ماندہ بود، چہ نظم و چہ نثر، چہ عربی و چہ فارسی، دریں جلدِ آخر در آوردہ ایں کتاب را ''مجمع الفوائد'' موسوم ساختم'' [۱۵۳]

مصحفی نے یہ مجموعہ ۱۲۲۹ھ میں مرتب کیا جس کی طرف ایک جگہ خود اشارہ کیا ہے کہ: ''عرصۂ سی سال بلکہ زیادہ می گذرد کہ بہ لکھنؤ قیام دارم......'' (ص ۳۲۷)۔ مصحفی ۱۱۹۸ھ میں لکھنؤ آئے اور پھر یہیں کے ہو رہے۔ اگر ''سی سال بلکہ زیادہ'' سے ۳۱ سال مراد لیے جائیں تو گویا ۱۱۹۸+۳۱=۱۲۲۹ھ مجمع الفوائد کا سال ترتیب و تالیف متعین کیا جا سکتا ہے۔

اس مجموعے کی ایک اہمیت تو یہ ہے کہ اس سے مصحفی کے علم و فضل کا پتا چلتا ہے۔ دوسرے اس سے مصحفی کے وہ ذاتی و خاندانی حالات سامنے آتے ہیں جو اب تک نامعلوم تھے (ص ۳۲۶۔۳۲۸)۔ ساتھ ہی اس کے مطالعہ سے مصحفی کے مزاج کی تصویر بھی اجاگر ہو جاتی ہے اور وہ تصانیف و تالیفات بھی مکمل و نامکمل صورت میں سامنے آ جاتی ہیں جن کا ذکر انھوں نے ''ریاض الفصحا'' میں کیا ہے۔ مثلاً مصحفی نے لکھا ہے کہ علم عروض کے بارے میں ایک مختصر تالیف ''خلاصۃ العروض'' لکھی تھی[۱۵۴] یہ مختصر تالیف ''مجمع الفوائد'' میں منتشر و ناتمام صورت میں موجود ہے۔ (ص ۳۲۹)۔ مصحفی نے ایک اور رسالہ ''مفید الشعرا'' کے نام سے لکھا تھا۔ یہ رسالہ بھی منتشر صورت میں ''مجمع الفوائد'' میں موجود ہے۔ مصحفی نے شیخ مغل فانی کی ''مجلسِ مناظرہ'' میں بزبان فارسی ایک مضمون ''در وصفِ دکانِ تنبولی'' پڑھا تھا[۱۵۵] یہ مضمون بھی ''مجمع الفوائد'' میں موجود ہے (ص ۳۳۱۔۳۳۲)[۱۵۶] ''مجمع الفوائد'' میں جن موضوعات پر مصحفی نے اظہار خیال کیا ہے وہ کم و بیش یہ ہیں:

(۱) وجہ تالیف (ص ۳۲۳)

(۲) عربی مضمون (ص ۳۲۴۔۳۲۵)

(۳) اقسامِ علوم (ص ۳۲۵)

(۴) کلمہ کی اقسام (ص ۳۲۵)

(۵) نسب نامہ، خاندانی و ذاتی حالات (ص ۳۲۶ـ ۳۲۸)

(۶) اقسام عبارت (ص ۳۲۸)

(۷) تذکیر و تانیث کے عربی قاعدے (ص ۳۲۸ـ ۳۲۹)

(۸) مسئلہ تناسخ (ص ۳۲۹)

(۹) حرف روی و علم قافیہ پر بحث (ص ۳۲۹)

(۱۰) علم حکمت (ص ۳۲۹ـ ۳۳۰)

(۱۱) علم ریاضی (ص ۳۳۰)

(۱۲) خطبہ نشاط باغ (ص ۳۳۱)

(۱۳) در وصف دکانِ تنبولی (ص ۳۳۱ـ ۳۳۲)

(۱۴) فارسی و اردو مترادفات (ص ۳۳۳)

(۱۵) در بیان پنج عیب شرعی (ص ۳۳۳)

(۱۶) تصوف (ص ۳۳۳)

(۱۷) اپنے مذہبی عقائد کے بارے میں (ص ۳۳۳ـ ۳۳۴)

(۱۸) عروض کی تعریف اور اس کے اقسام (ص ۳۳۴)

(۱۹) کلمہ و کلام کا منصب (ص ۳۳۴)

(۲۰) مکاتیب و رقعہ جات بطور ملا ظہوری (ص ۳۳۵ـ ۳۳۷)

(۲۱) عربی زبان میں علم و فن شعر کے بارے میں (ص ۳۳۷ـ ۳۳۸)

(۲۲) عقل کی اقسام (ص ۳۳۸)

(۲۳) اپنی عربی تعلیم کے بارے میں (ص ۳۳۹)

(۲۴) طریق نامہ کہ بادشاہ بہ بادشاہ نویسد: نمونۂ خط (ص ۳۳۹ـ ۳۴۱)

(۲۵) ایک خط اپنی تعریف میں (ص ۳۴۲)

(۲۶) علم منطق کی صغریٰ کبریٰ (ص ۳۴۲)

(۲۷) قطعہ جس کے ہر مصرع کے اول و آخر حرف کے جوڑنے سے مفتی غلام حضرت کا نام نکلتا ہے۔

(۲۸) نامکمل فارسی مثنوی مادھونل (ص ۳۴۲ـ ۳۴۳)

(۲۹) نثر ہفت پیکر (ص ۳۴۳ـ ۳۴۹): اس میں لفظوں سے حسنِ محبوب کی سات تصویریں پیش کی ہیں

(۳۰) در وصف نغمہ (ص ۳۴۹)

(۳۱) الزام کی قسمیں (ص ۳۴۹)

(۳۲) ستاروں کی تعریف اور رات کی تاریکی کے بارے میں (ص ۳۴۹)

(۳۳) ۳۶×۳۶ الفاظ سے ایک تعویذ ترتیب دیا ہے جسے کسی طرف سے پڑھیے ابتدائی حروف کے جوڑنے سے "فضل علی" برآمد ہوتا ہے (ص ۳۴۹)

(۳۴) باقی صفحات میں متعدد حکایات لکھی ہیں جن میں ذاتی تجربات و مشاہدات کو بصورت حکایت لکھا ہے

(۳۵) تتمہ مجمع الفوائد بیچ میں آ گیا ہے۔ مخطوطے کی جلد بندی درست نہیں ہے۔

"مجمع الفوائد" منتشر نظم و نثر کا مجموعہ ہونے کے باوجود حالات و مطالعہ مصحفی کے تعلق سے اہمیت رکھتا ہے۔ مصحفی کا نسب نامہ اور خاندانی و ذاتی حالات یہاں پہلی بار بیان میں آئے ہیں۔ ایک خط میں جو خود اپنی مدح میں لکھا گیا ہے، جرأت و مصحفی کے تعلق سے مفید معلومات سامنے آتی ہیں۔ اس مجموعے کی ایک حکایت میں اس معرکے کو بیان کیا ہے جو انشا و مصحفی کے درمیان ۱۲۱۰ھ میں ہوا تھا۔ اس حکایت سے مصحفی کا زاویۂ نظر واضح ہوتا ہے اور یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ انشا نے اپنے آدمیوں اور بازاری لونڈوں کو، مثل لشکر جمع کر کے، ہجو پڑھتے ہوئے اچانک مصحفی کے گھر بھیجا تھا (ص ۳۷۰)

مصحفی کو فارسی زبان پر عبور حاصل تھا اور "مجمع الفوائد" کی نثر سے ان کی قادر البیانی اور فارسی دانی کا پورا اظہار ہوتا ہے خصوصاً ان فارسی نثروں سے جو مکاتیب و رقعہ جات بطور ملاظہوری (ص ۳۳۵۔۳۳۷) نمونہ مکتوب جو ایک بادشاہ دوسرے بادشاہ کو لکھے (ص ۳۳۹۔۳۴۱) اور "در وصف دوکانِ تنبولی" (ص ۳۳۱۔۳۳۲) میں آئی ہیں۔

(ج) اردو دواوین

دیوانِ اول

مصحفی کے اردو دواوین کی تعداد نو تھی جن میں سے آٹھ موجود ہیں اور ایک دلّی میں چوری ہو گیا تھا جس کا ذکر مصحفی نے دیوان سوم کے ایک شعر میں بھی کیا ہے:

اے مصحفی اشعر نہیں پورب میں ہوا میں دلّی میں بھی چوری مرا دیوان گیا تھا

لیکن اس دیوان کے ا[illegible] شعار اور غزلیں مصحفی نے اپنی اور دوستوں کی یادداشتوں سے فراہم کر کے اپنے دیوانِ اول میں شامل کر لی تھیں۔ اس بات کا ثبوت تذکرہ میر حسن کے نقشِ اول (۱۱۸۸ھ) سے ملتا ہے جس میں مصحفی کے ذیل میں لکھا ہے کہ قصیدہ و غزل و مثنوی خوب ہیں اور مثنوی حجام پسر بھی خوب کہی ہے[۱۵۷] یہاں انتخاب کلام میں جو اشعار دیے گئے ہیں ان میں سے چند کو چھوڑ کر اکثر مصحفی کے دیوانِ اول میں موجود ہیں حتیٰ کہ مثنوی حجام پسر بھی دیوانِ اول کی زینت ہے۔ اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ گم شدہ دیوان کا بڑا حصہ دیوانِ اول میں شامل ہے۔ مصحفی نے دیوانِ اول کے سالِ تالیف کا کہیں ذکر نہیں کیا لیکن "دیوانِ اول" اور "تذکرۂ ہندی" کے مطالعے سے دو باتیں سامنے آتی ہیں:

(ا) مصحفی نے دیوانِ اول کی ایک رباعی میں جہاں دارشاہ کا ذکر کیا ہے۔ جہاں دار شاہ دلّی سے لکھنؤ ۱۱۹۸ھ/۱۷۸۴ء میں آئے اور ۱۲۰۰ھ کے آخر میں بنارس چلے گئے۔ گویا یہ رباعی ۱۱۹۸ھ ۔۔۔ ۱۲۰۰ھ کے درمیان کہی گئی۔

(۲) ''تذکرہ ہندی'' میں مصحفی نے لکھا ہے کہ ''چوں ایں فقیر.....از تصنیف دیوان فارسی و ہندی و تالیف تذکرہ فارسی فراغت حاصل کردہ مہم تالیف تذکرۂ ہندی در پیش آمد'' [۱۵۸] تذکرہ ہندی کا آغاز ۱۲۰۰ھ میں ہوا۔ گویا ''دیوان اول''، ''تذکرہ ہندی'' کے آغاز سے پہلے مکمل ہو چکا تھا۔

ان شواہد کے پیش نظر کہا جاسکتا ہے کہ دیوانِ اول ۱۲۰۰ھ میں یا اس سے کچھ پہلے لکھنؤ میں مرتب ہوا۔ اس میں بیشتر کلام قیامِ دہلی کے زمانے کا ہے اور تھوڑا سا کلام لکھنؤ آنے کے بعد کا بھی شامل ہے مثلاً یہ قطعہ:

مصحفی لکھنؤ میں دلّی سے
آیا طے کر کے راہِ دور دراز
لیکن اس خاک میں بھی اس نے کہیں
کچھ نہ دیکھا بجز نشیب و فراز

اسی طرح وہ رباعی دیکھیے جو عید کے موقع پر میر نعیم خان کی خدمت میں پیش کی گئی ہے (دیوان اول ص ۵۸۵)

مصحفی کے دیوانِ اول میں (۷۰۹) غزلیات، (۳۰) رباعیات، ایک مسدس، دو مخمس اور تین مثنویاں شامل ہیں اور یہ سب ابتدا سے ۱۲۰۰ھ تک کا کلام ہے۔ اس دیوان میں میر کا اثر نمایاں ہے لیکن محسوس ہوتا ہے کہ وہ رنگِ میر کو اپنے انداز سے اپنا رہے ہیں مثلاً میر کا شعر ہے:

یوں کہتے تھے یوں کہتے یوں کہتے جو یار آتا
سب کہنے کی باتیں ہیں کچھ بھی نہ کہا جاتا

اسے پڑھ کر اب مصحفی کا یہ شعر پڑھیے:

دل میں کہتے تھے ملے یار تو کچھ اس سے کہیں
مل گیا وہ تو نہ اک حرف زباں سے نکلا

مصحفی کا شعر بھی پراثر ہے لیکن میر کے تجربے میں جو گہرائی اور رچاوٹ ہے وہ مصحفی کے ہاں محسوس نہیں ہوتی جس کا خود مصحفی کو بھی احساس ہے:

گو کہ تو میر سے ہوا بہتر
مصحفی میر پھر بھی میر ہی ہے

دیوانِ اول میں میر کے اثر ساتھ ساتھ سودا اور خواجہ درد کا اثر بھی واضح طور پر موجود ہے۔ دیوانِ اول میں قائم چاند پوری کا مزاج سخن بھی اس لیے محسوس ہوتا ہے کہ قائم نے میر اور سودا دونوں کے رنگِ سخن سے اپنا رنگ بنانے کی کوشش کی تھی۔ یہی صورت مصحفی کے اس دیوان میں نظر آتی ہے۔ دیوانِ اول کی شاعری عشقیہ شاعری ہے۔ اس میں زبان وہی ہے جو ہمیں میر، سودا اور قائم کے کلام میں ملتی ہے۔ اس زبان کا اگر لکھنؤ کی زبان سے مقابلہ کریں تو دہلی کی زبان میں قدیم اثرات زیادہ نظر آتے ہیں جب کہ شعرائے لکھنؤ کی زبان زیادہ صاف اور جدید ہے۔ دیوانِ اول میں داخلیت خارجیت کے ساتھ اس طرح ملی ہوئی ہے جس طرح شاہ حاتم کے آخری دور کے کلام میں نظر آتی ہے۔ اس دیوان کے مطالعہ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ مصحفی میں مختلف اندازِ سخن، رنگ اور اسالیب بیان کو قبول کرنے کی ویسی ہی خداداد صلاحیت تھی جیسی شاہ حاتم میں تھی اور اسی لیے مصحفی بھی، شاہ حاتم کی طرح ساری عمر نئے اور مقبول رجحانات کو قبول کرتے رہے۔ دیوانِ اول میں خاصی تعداد میں ایسے اشعار ملتے ہیں جن میں محبوب ''امرد'' ہے۔ رعایت لفظی و معنوی دونوں کا استعمال بھی کثرت سے ملتا ہے۔ اس دور میں فارسی کا رواج کم ہوگیا ہے اور اردو نے اس کی جگہ لے لی ہے۔

مصحفی فارسی کو طاق پہ رکھ
اب ہے اشعارِ ہندوی کا رواج

اس دیوان میں ایسے اشعار زیادہ ہیں جو اپنی داخلیت اور عشقیہ رنگ کی وجہ سے متاثر کرتے ہیں لیکن یہ داخلیت مزاجاً خارجیت سے جڑی ہوئی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ میر و سودا ایک دوسرے سے مل رہے ہیں۔ اس امتزاج سے مصحفی کے

ہاں جو صورت بنتی ہے وہ خوب صورت اور نئی ہے۔ دیوانِ اول کے یہ چند شعر دیکھیے:

تیرے بیٹھے جو ہمیں یاد بھی آیا کوئی کام
ہم نے موقوف اسے وقتِ دگر پر رکھا

نہ آفتاب چھپے ہے نہ شام ہوتی ہے
یہ روزِ ہجر ہے یارب کہ دن قیامت کا

یا کوئی بالوں کی بو سے اس کی واقف ہی نہ تھا
یا کھلی جب زلف تو عالم معطر ہو گیا

چلے بھی جا جرسِ غنچہ کی صدا پہ نسیم
کہیں تو قافلۂ نو بہار ٹھہرے گا

یوں بھڑکتے ہیں استخواں میرے
تو کہے لکڑیاں جلا دی ہیں

اس دیوان میں مضمون آفرینی کی طرف مصحفی کا رجحان نمایاں ہے۔ متعدد اشعار ایسے ہیں جن میں اظہار کمزور اور بیان میں کچا پن نظر آتا ہے۔ دیوان اول میں مختلف لہجے اور رنگ ایک ساتھ نظر آتے ہیں۔ اس میں گریہ واشک کے مضامین کثرت سے ملتے ہیں۔ ''زلف'' مصحفی کو محبوب ہے اور متعدد اشعار میں زلف کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ اسی طرح کمر بھی ان کا محبوب موضوع ہے۔

گہہ کمر کا تو گہے زلف کا کرتے ہو بیاں
بات کہتے ہی نہیں تم کبھی سر رشتے سے

مضمونِ زلف از بس پیچیدہ ہے ہم اس کو
سو بار کھولتے ہیں سو بار باندھتے ہیں

مصحفی جب زوالِ تہذیب کو بیان کرتے ہیں تو ان کی نظر عمارتوں کی ادھڑی قلعی کی طرف جاتی ہے۔ یہی وہ استعارہ ہے جس سے وہ مغلیہ تہذیب کی گرتی دیواروں پر اظہارِ غم کرتے ہیں:

اب دیکھو تو قلعی سی ان کی ادھڑ گئی ہے
تھا جن عمارتوں پر دلّی کی کام گچ کا

دیوان اول سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ شعر ہی مصحفی کا عشق اول اور یہی ان کی زندگی ہے:

نہیں دل بستگی ہر گز کسو سے
مگر ہے مصحفی اک شعر کا عشق

اس دیوان میں سنگلاخ زمینوں میں شعر کہنے کا رجحان نمایاں نہیں ہے۔ دو غزلے سہ غزلے بھی کم ہیں اور اظہارِ عشق کا زور معاملاتِ عشق پر نہیں بلکہ جذبہ و احساس پر ہے۔ معاملہ بندی کا رنگ اس دیوان میں بہت کم ہے۔ لیکن چند غزلوں پر جرأت کے رنگِ سخن کی جھلک صاف نظر آتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ غزلیں لکھنؤ آنے کے بعد کی ہیں اور مصحفی خود کو نئے شہر میں مقبول بنانے کے لیے یہ کام کر رہے ہیں۔ اسی لیے گاہ گاہ جرأت کو اشارہ اشارہ میں للکار بھی رہے ہیں:

میں نے چمن میں آن کے جب نالہ سر کیا
مرغانِ نغمہ سنج کی جرأت کہاں رہی

حیراں ہیں سارے قاضی و مفتی و بادشاہ
آگے ترے کسی کی حکومت کہاں رہی

اس دیوان میں مصحفی ''عصمت'' نامی اپنی محبوبہ کا ذکر نہ صرف دو رباعیوں میں کرتے ہیں بلکہ غزل کے ایک مقطع میں بھی اسے یاد کرتے ہیں:

نہیں آساں ملا اے مصحفی دیدار عصمت کا
پھرا ہوں ڈھونڈتا مدت تلک میں شہر کی گلیاں

عصمت کا ذکر دیوانِ اول کے علاوہ نہ صرف دیوانِ دوم کے دو شعروں میں آیا ہے بلکہ دیوان چہارم میں بھی آیا ہے:

شکرِ خدا کہ نام ہے عصمت کا مصحفی
روزِ جزا کو آہ مرے عشقِ پاک کا

اے مصحفی تو قصۂ عصمت کو پھر کے کہہ
اپنا تو جی لگا بہت اس داستاں کے بیچ

وہ بھی کیا دن تھے کہ بہر یک نگہ اے مصحفی
سال ہا ڈھونڈا کیے دلّی میں ہم عصمت کا گھر

یہ اشعار مصحفی کے سچے عشق کی داستان سنا رہے ہیں۔

دیوانِ دوم

مصحفی نے یہ کہیں نہیں لکھا کہ انھوں نے دیوانِ دوم کب مرتب کیا لیکن ''تذکرۂ ہندی'' میں یہ اشارہ ضرور کیا ہے کہ ''اُنچہ دریں مدت تصنیف وتالیف کردہ این ست کہ دو دیوانِ فارسی یکے در جواب مولانا نظیری نیشاپوری و یکے بطورِ خود و سہ دیوانِ ہندی و دو تذکرۂ فارسی و ہندی'' [۱۵۹] تذکرۂ ہندی ۱۲۰۹ھ میں مکمل ہوا۔ گویا ۱۲۰۹ھ تک مصحفی تین اردو دیوان مکمل کر چکے تھے۔ پہلا دیوانِ اردو جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں، کم وبیش ۱۲۰۰ھ میں مکمل ہوا۔ اس طرح دیوان دوم وسوم ۱۲۰۱ھ اور ۱۲۰۹ھ کے درمیان مکمل ہوئے۔ دیوانِ اول میں ایک رباعی میر نعیم خان کی مدح میں عید کے تعلق سے ملتی ہے گویا یہ کم وبیش ۱۲۰۰ھ میں کہی گئی۔ مصحفی کا ایک قطعہ نعیم خاں کے کنواں بنوانے پر ملتا ہے جس سے ۱۲۰۱ھ برآمد ہوتے ہیں: ع ''الٰہی باد عمر بانی چہ تا جہاں باشد''۔ دیوان دوم میں تین رباعیاں نعیم خاں کے بارے میں ملتی ہیں جن میں تنخواہ نہ ملنے کی شکایت کی ہے اور نعیم کو لئیم کہا ہے۔ گویا ۱۲۰۰ھ کے قریب ان کا نعیم خاں سے تعلق پیدا ہوا جو ۱۲۰۳ھ تک قائم رہا۔ اس دیوان کے خاتمے کے قریب انھوں نے نعیم خاں کی ملازمت چھوڑ دی اور مرزا میڈھو سرسبز سے ان کا تعلق پیدا ہو گیا جس کا پتا اس قطعہ سے چلتا ہے جو مرزا میڈھو کے غسل صحت پر لکھا گیا ہے اور دوسرا قطعہ ولادتِ فرزند پر لکھا گیا ہے جس کے لفظ ''چراغ'' سے اس کا سالِ ولادت ۱۲۰۴ھ برآمد ہوتا ہے: ع یافتم سالِ ولادت از ''چراغ'' گویا ۱۲۰۴ھ میں وہ مرزا میڈھو سے وابستہ ہو چکے تھے اور یہی زمانہ دیوان دوم کے خاتمے کا ہو سکتا ہے۔ خود دیوان دوم کی غزل کے ایک شعر میں بھی دیوانِ دوم کے مکمل ہو جانے کا ذکر کیا ہے:

مدت ہوئی کہ ایک تو دیوان کہہ چکا   اے مصحفی ہوا ہے یہ دیوان دوسرا

دیوان سوم میں ایک قطعہ تاریخ فتح رام پور ملتا ہے جس سے ۱۲۰۹ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس بحث سے یہ نتیجہ نکلا:

(۱) دیوانِ دوم کم وبیش ۱۲۰۴ھ میں مرتب ہوا۔

(۲) اور دیوانِ سوم ۱۲۰۹ھ کے آس پاس مکمل ہوا۔ یہی سال تذکرۂ ہندی کی تکمیل کا سال ہے۔

دیوان دوم میں ۴۸۵ غزلیات، ۵۱ رباعیات، تین مسدس، ایک ناتمام مثمن اور چار مثنویاں شامل ہیں۔ اس دیوان کا سارا کلام لکھنؤ میں تصنیف ہوا لیکن ایک آدھ شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ غزل قیام دہلی کے زمانے سے تعلق رکھتی ہے جو کسی وجہ سے دیوانِ اول میں شامل ہونے سے رہ گئی اور مصحفی نے اسے دیوانِ دوم میں شامل کر دیا۔ مثلاً ایک غزل کا مقطع ہے:

مصحفی مجھ سا کم ہے دلی میں   یوں تو جادو بیاں ہزاروں ہیں

یا ایک غزل کا یہ شعر دیکھیے:

قطب صاحب کی اب کی چھڑیوں میں   امنڈ آیا ہے جو بھی میوات

اس دیوان کے رنگ ومزاج میں خصوصیت کے ساتھ یہ چند پہلو نمایاں ہیں:

(۱) ایک یہ کہ مصحفی کے کلام میں پختگی، صفائی بیان، روانی اور قوتِ اظہار بڑھ گئی ہے۔ تعقید کم ہو گئی ہے۔ دہلی کی عام

زبان میں استعمال ہونے والے قدیم الفاظ و محاورات بھی کم ہو گئے ہیں اور زبان و بیان لکھنؤ کے زیر اثر جدید ہو گئے ہیں۔

(۲) دوسرے یہ کہ معاملہ بندی کا مقبول رنگِ سخن، جس کے مقبول و ممتاز نمائندے قلندر بخش جرأت ہیں، مصحفی کے ہاں بھی در آیا ہے۔

(۳) تیسرے یہ کہ مشکل زمینوں میں غزلیں کہنے کا رجحان، جو لکھنؤ کی خصوصیت رہا ہے، مصحفی کے ہاں بھی آ گیا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس زمانے میں مصحفی لکھنؤ کے طرحی مشاعروں میں غزلیں کہہ کر اپنی شاعری کا لوہا منوانے میں مصروف تھے تاکہ وہ بھی لکھنؤ میں اپنی جگہ بنا سکیں۔

(۴) چوتھے یہ کہ لکھنؤ کے زیر اثر دوغزلہ سہ غزلہ کی تعداد دیوانِ دوم میں بڑھ گئی ہے اور غزلیں بھی طویل ہو گئی ہیں لیکن ان غزلوں میں جرأت و انشا کی غزلوں کی طرح سننے یا پڑھنے والوں کی توجہ مشکل زمین کی طرف نہیں جاتی بلکہ مصحفی کے ہاں مشکل زمین بھی ایک جان ہو کر شعر کا حصہ بن جاتی ہے۔ لکھنؤ کے شعرا اپنی قادرالکلامی اور استادی کے اظہار کے لیے شعر میں زمین کو شعوری طور پر نمایاں کرتے تھے۔ مصحفی مشکل زمین کو نمایاں کرنے کی بجائے اسے ایک جان کر دیتے ہیں۔ مصحفی کے دیوان دوم کی یہ خاص بات ہے۔

(۵) اس دیوان سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اب مصحفی لکھنوی مزاج کے اثرات کو تیزی سے قبول کر رہے ہیں اور دیوان دوم اسی عبوری دور کی ترجمانی کر رہا ہے۔ یہاں ان کی شاعری کا لہجہ بھی بدلتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

جیسے گل ڈالی پہ پھولے یوں نظر آیا وہ رخ — یک بیک ہاتھ اس نے جب زیرِ زنخداں رکھ دیا
قد کو یوں اس کے دھواں آہ کا میری لپٹا — جوں کسی نخل پہ ہووے شجرِ تاک چڑھا
کھنچتے ہو تنتے ہو، کستے ہو ہر دم آپ کو — ہے میاں یہ بھی کوئی آغوش میں آنے کی طرح
گئے ہیں یار اپنے اپنے گھر دالان خالی ہے — اگر تم آملو ایسے میں تو میدان خالی ہے
منھ چھپاؤ نہ چھپاؤ نہیں اس کا کچھ ڈر — لیک سینہ تو دوپٹے سے چھپایا کیجے

(۶) یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ مصحفی اب میرؔ کے رنگ سے ہٹ کر سوداؔ کی طرف بڑھ رہے ہیں، شعر میں جذبہ و احساس کم ہو گیا ہے اور ''خارجیت'' بڑھ گئی ہے۔ دیوانِ اول میں اپنی شاعری کا مقابلہ میرؔ سے کرتے ہیں لیکن دیوان دوم میں وہ یہ اعتراف کر کے:

اے مصحفی تو اور کہاں شعر کا دعویٰ — پھبتا ہے یہ اندازِ سخن میرؔ کے منھ پر

اب اپنا مقابلہ سوداؔ سے کرنے لگتے ہیں:

مصحفی ریختہ پہنچا ہے مرا رتبے کو — شوریاں گرد ہے مرزا کی بھی مرزائی کا
سودا کا تو سرد ہو چکا ہے بازار — اب بزمِ سخن ہے مرے دم سے گلزار

اس دیوان کی اکثر غزلوں کا رجحان جہاں ''ادا بندی'' کی طرف ہے وہاں بغیر احساس و جذبہ کی ''خیالی شاعری'' کی طرف بھی واضح ہے۔ خود مصحفی کو احساس ہے کہ یہ وہ شاعری نہیں ہے جس کا اظہار انھوں نے دیوان اول میں کیا تھا:

اگرچہ مصحفی گل پھول لاکھوں میں نے کترے ہیں — پر اب تک شعر رنگیں سے مرا دیوان خالی ہے

لفظ ''کترنا'' اس بات کی طرف اشارہ کر رہا ہے کہ یہ کاغذ کے پھول ہیں جو انھوں نے شاعری میں کترے ہیں اور وہ

اسے روضہ خوانی اس لیے کہتے ہیں کہ یہ شاعری مجلس کی ضرورت کو پورا کر رہی ہے:

مصحفی شاعری رہی ہے کہاں — اب تو مجلس کے روضہ خواں ہیں ہم

زلف و کمر کے مضامین جو دیوان اول میں آئے ہیں وہ دیوان دوم میں بھی ملتے ہیں لیکن ان میں شوخی کھلا پن اور جنسیت بڑھ گئی ہے۔ یہی اس دور کے اہلِ مجلس کی ضرورت تھی۔

(۷) امرد پرستی کا رجحان جو دیوانِ اول میں نمایاں تھا اس دیوان میں کم ہو جاتا ہے اور عورت اس کی جگہ لے لیتی ہے۔

(۸) دیوان دوم سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ اب تک لکھنؤ میں جم نہیں سکے ہیں۔ لکھنؤ سے بے زار ہیں اور دلّی انھیں بار بار یاد آ رہی ہے۔ لکھنؤ کو وہ ''کلبۂ احزاں'' کہتے ہیں ؏ ''اس کلبۂ احزاں میں وطن تو نے کیا'':

ہر چند لکھنؤ میں رہے ہم، پہ مصحفی — اس شہر سے دل اپنا تو بیزار ہی رہا

پورب میں آئے چھوڑ کے دلّی سے شہر کو — اے مصحفی لے آئی ہے قسمت کدھر ہمیں

اے مصحفی مت پوچھ کہ دلّی سے نکل کر — کیا کہیے کہ ہم کیسے پشیمان ہوئے ہیں

بے وطنی کا یہ اضطراب دیوانِ دوم میں نمایاں ہے۔ اسی زمانے میں وہ مفلسی و بے زری کا شکار رہے جس کا ذکر بار بار اس دیوان میں کرتے ہیں:

ہے خانہ نشیں مصحفی افلاس کے مارے — کیا پوچھو ہو اس بے سروسامان کی اوقات

مصحفی دیتے ہیں جو کچھ ہم کو یہ اہل دوَل — سچ اگر پوچھو تو ہے وہ تیل و تمبا کو کا خرچ

مصحفی مختلف درباروں سے وابستہ ہونے کی خواہش رکھتے ہیں جن میں آصف الدولہ کا دربار بھی شامل ہے لیکن یہاں بھی دربار کا انداز دیکھ کر ان کا اپنا مزاج آڑے آتا ہے:

اے مصحفی مت کر ہوسِ مجلسِ آصف — معلوم نہیں ہے تجھے دربار کا انداز

دیوانِ سوم

دیوانِ سوم جیسا کہ دیوانِ دوم کی بحث میں دیکھ چکے ہیں، کم و بیش ۱۲۰۹ھ میں مکمل و مرتب ہوا۔ یہ دیوان ۵۱۴ غزلیات، ۲۰ رباعیات اور ایک قطعہ تاریخ فتح رامپور (۱۲۰۹ھ) پر مشتمل ہے۔ اس وقت مصحفی کی عمر پچاس سال ہو چکی تھی۔ دیوانِ سوم میں دو جگہ مصحفی نے اپنی عمر کا ذکر کیا ہے۔ ایک شعر میں اپنی عمر پچاس کے قریب بتائی ہے:

ہر چند سال عمر بہ خمسیں قریں ہوئے — جھگڑا نہ زندگی کا چکا مصحفی ہنوز

اور ایک شعر میں بتایا ہے کہ عمر پچاس سال ہو چکی ہے:

اے مرگ طے منزلِ خمسیں بھی ہو چکا — اب تو مجھے عذابِ سفر سے نکال لے

مصحفی کا سالِ پیدائش ۱۱۶۰ھ متعین کیا گیا ہے۔ اس میں اگر ۵۰ اور جوڑ دیے جائیں تو گویا یہ دونوں شعر علی الترتیب ۱۲۰۹، ۱۲۱۰ھ میں کہے گئے ہیں اور اسی سال یہ دیوان بھی مکمل ہوا جب وہ پچاس سال کے ہو چکے تھے۔

دیوانِ سوم کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ:

(۱) مصحفی کی قوت بیان اور پختگی اظہار غیر معمولی طور پر بڑھ گئی ہے اور زبان سے وہ قدامت بھی دور ہو گئی ہے جو

خصوصیت سے دیوانِ اول میں نظر آتی ہے۔

(۲) دیوانِ سوم میں مصحفی نے لکھنؤ کے تہذیبی ماحول، معیارِ سخن و موضوعاتِ شاعری کو قبول کر لیا ہے۔ اب ان کے ہاں بھی ادابندی، خارجیت، حسن و ادائے محبوب کا بیان اور سراپا مزاجِ سخن بن گیا ہے۔ لکھنؤ میں خود کو جمانے اور اپنی شاعری کا سکہ بٹھانے کے لیے ضروری تھا کہ مصحفی وہ رنگِ سخن اختیار کریں جو اس وقت اس معاشرے کا مقبول و پسندیدہ رنگ تھا۔ جرأت کی مزے دار شاعری اس لذت پسند معاشرے کا مقبول رنگ تھا۔

(۳) لکھنؤ کے مروجہ مذاقِ سخن، طرحی مشاعروں کے عام رواج اور قادرالکلامی کے اظہار کے لیے اب مصحفی بھی سنگلاخ زمینوں میں شاعری کرتے ہیں۔ یہاں کے تہذیبی ماحول میں بڑا شاعر وہ تھا جو مشکل سے مشکل زمینوں میں رواں شعر کہے اور نئے قافیوں سے نئے نئے مضامین پیدا کرے۔ اُس کے شعر میں کوئی فنی سقم نہ ہو اور وہ ایسا قادرالکلام ہو کہ ایک ہی زمین میں کئی کئی غزلیں کہہ سکے۔ دیوانِ اول میں یہ رجحان نہیں ملتا۔ دیوانِ دوم میں یہ رجحان سامنے آنے لگتا ہے اور دیوانِ سوم میں اتنا واضح ہو جاتا ہے کہ اس دیوان میں سنگلاخ زمینوں میں دوغزلے، سہ غزلے، چار غزلے حتیٰ کہ پانچ غزلے بھی ملتے ہیں۔ سنگلاخ زمینوں میں مصحفی کے ہاں عام طور پر زمین شعر کو چھوڑ کر نہیں بھاگتی بلکہ شعر کا حصہ بن جاتی ہے لیکن قادرالکلامی کے اظہار کے لیے ایسی غزل بھی دیوانِ سوم میں ملتی ہیں جہاں زور اس بات پر ہے کہ زمینِ شعر سینہ تان کر نمایاں ہو۔

(۴) اس دیوان میں اشعارِ غزل کی بنیاد قافیہ بندی پر ہے۔ غزل میں جذبہ و احساس کی اہمیت کم ہو گئی ہے اور قافیوں سے مضامینِ نو تلاش کیے جا رہے ہیں۔ یہی نیا معیارِ سخن تھا۔ یہی رجحان جب اور آگے بڑھا تو آئندہ دور میں ناسخ کے ہاں مضمون بندی کی صورت میں نمایاں و مقبول ہوا۔ مصحفی کے دیوانِ سوم میں قافیوں پر غیر معمولی زور واضح طور پر نمایاں ہے: ع ''اس میں تو کوئی قافیہ تجھ سے نہ بندھا گرم'' ع ''اس بحر کے قوافی اکثر شگفتہ تر ہیں'' یا

غزل جب دوسری لکھنے لگے ہے مصحفی یارو   تو اس کے قافیے بہتر سے بہتر دیکھ لیتا ہے

قافیوں سے مضامین پیدا کرنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ قافیے کا مزاج شعر کے رنگ کو متعین کرنے لگا اور شاعر کے اپنے مزاج کی حیثیت ذیلی ثانوی اور ضمنی ہو کر رہ گئی اور حقیقی شاعری کے امکانات کم سے کم تر ہوتے چلے گئے۔ یہی وجہ ہے کہ دیوانِ سوم میں ایسے شعر کم ہیں جن میں وہ رنگ، روشنی اور خوش بو ہو جو آفاقیت یا ہمیشگی لیے ہوتی ہے۔ دیوانِ سوم کی شاعری اسی لیے کاغذی پھولوں کی شاعری بن کر رہ گئی۔

(۵) دیوانِ دوم میں دِلّی کی یاد میں بہت سے اشعار ملتے ہیں اور لکھنؤ کے بارے میں جو شعر ملتے ہیں ان میں بے زاری کا شدید احساس ہوتا ہے۔ ع: اس شہر سے دل اپنا تو بیزار ہی رہا۔ لیکن دیوان سوم میں فراقِ دِلّی کا احساس کم ہو گیا ہے اور لکھنؤ کے بارے میں جو شعر ملتے ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ مصحفی نے اب اس معاشرے، اس تہذیب اور اس رنگ کو قبول کر لیا ہے:

کیا اور مصحفی میں کروں وصفِ لکھنؤ   روئے زمین پہ اب یہ صفاہاں ہے دوسرا

دیوانِ سوم اسی لیے لکھنؤ کے رنگِ شاعری کا نمائندہ دیوان ہے۔

(۶) دیوانِ سوم کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ان ساری تبدیلیوں کے باوجود وہ مفلوک الحال رہے بار بار اپنی پریشاں حالی کا ذکر کرتے ہیں:

ڈھونڈ لاوے تو فلک خوار و پریشاں مجھ سا
کوئی دنیا میں نہیں بے سروساماں مجھ سا
اوروں نے آ کے یاں زرِ وافر کیے حصول
ہم گھر میں بیٹھے کاٹتے ہیں مفلسی ہنوز
دن رات مصحفی مجھے رہتا ہے اب یہ سوچ
ڈھونڈوں وسیلہ کس کا، کسے آشنا کروں

ساری عمر مصحفی ایک ایسے ہی سرپرست کا انتظار کرتے رہے۔

(۷) اس دیوان کا بنیادی رنگ تو اس دور کی مقبول شاعری کا رنگ ہے جس پر نشاط انگیزی، خارجیت، مصنوعی رنگینی، معاملہ بندی، سنگلاخ زمینیں اور قافیہ بندی کا رنگ غالب ہے۔ امرد پرستی کا وہ رجحان جو دیوانِ اول میں ملتا ہے یہاں دھواں بن کر اڑ گیا ہے اور ''مادۂ خانگی'' نے اس کی جگہ لے لی ہے لیکن وہ ''داخلیت'' جو دیوانِ اول میں نمایاں ہے، دیوان سوم میں خارجیت کے ساتھ مل کر ایک نئے رنگ کو جنم دیتی ہے مثلاً وصل اور بدن لکھنوی شاعری کا خاص موضوع ہیں۔ مصحفی اس میں ہلکا سا جذبہ شامل کر کے اس کے جمالیاتی پہلو کو اس طور پر ابھارتے ہیں کہ بدن بدن رہتے ہوئے بھی ''کچھ اور'' بن جاتا ہے۔ اس بات کی وضاحت ہم آئندہ صفحات میں مصحفی کی غزل کے مطالعہ میں کریں گے۔ دیوان سوم میں خارجیت بڑھ جاتی ہے اور داخلیت کم ہو جاتی ہے لیکن یہ دونوں دھارے ایک بڑا ہو کر اور دوسرا چھوٹا ہو کر ساتھ ساتھ بہتے رہتے ہیں۔

(۸) ''دیوان سوم'' کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ ''مصحفی کافر فرنگیوں'' کو برعظیم کی دولت وحشمت کے ادبار کا باعث سمجھتے ہیں اور ان سے نجات حاصل کرنے کے خواہش مند ہیں۔ ''مجمع الفوائد'' میں بھی اسی نقطۂ نظر کی وضاحت کی ہے [۱۶۰] جس سے سرزمینِ ہند سے ان کی گہری محبت کا اندازہ ہوتا ہے یہی بات مصحفی نے دیوان سوم کے اس شعر میں بھی کہی ہے:

ہندوستاں میں دولت وحشمت جو کچھ بھی تھی
کافر فرنگیوں نے بہ تدبیر چھین لی

(۹) دیوانِ اول میں مصحفی پر میر کا اثر نمایاں تھا۔ دیوان دوم میں اس اثر کا رنگ اڑنے لگتا ہے اور دیوان سوم میں سودا کا اثر نمایاں ہونے لگتا ہے۔ ایک رباعی میں سودا کی مقبولیت کا ذکر کر کے انھیں میر سے بڑھایا ہے:

سودا کے خیال کو نہ سمجھے کوئی کم
سودا فن ریختہ میں گزرا رستم
ہے میر تقی بھی تو اگرچہ استاد
پر اس کے کلام کا ہے قائل عالم

اور پھر اگلی رباعی میں دونوں سے اپنا مقابلہ کر کے اپنے شعر کے جدا عالم کا ذکر کیا ہے:

معنی کو جو دیکھیے تو ہر دم ہے نیا
گر لفظ کو جھانکیے تو اللہ رے صفا
ہر چند کہ دور اس کا ہے بعد ان کے
ہر شعر کا مصحفی کے عالم ہے جدا

مصحفی دو باتوں پر فخر کرتے ہیں۔ ایک اپنے شعر کے عالم کو دوسروں سے جدا بتاتے ہیں اور دوسرے اپنی زبان پر۔

لے گئے سب بدن زمیں میں ہم
مصحفی اک زبان چھوڑ گئے
اے مصحفی قسم ہے کہ اردوئے شعر میں
نت چونچلے نکالے ہے تیری زباں نئے

دیوانِ چہارم:

''دیوانِ چہارم'' ۵۳۰ غزلیات، ۲۵ رباعیات، ۴ مخمسات، ۳ مسدسات، ۴ مثنویات اور ۴ قطعات پر مشتمل ہے اور اگر نسخہ حیدرآباد [۱۶۱] کی ۵ زائد غزلوں کو بھی شامل کرلیا جائے تو غزلیات کی تعداد ۵۳۵ ہوجاتی ہے۔ مصحفی نے تذکرۂ ہندی (۱۲۰۹ھ) میں اپنے تین اردو دواوین کا ذکر کیا ہے۔ ان کا تیسرا دیوان جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، کم وبیش ۱۲۰۹ھ تک مکمل ہوچکا تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب معرکۂ انشا و مصحفی گرم تھا۔ دیوانِ چہارم اسی زمانے میں شروع ہوا جس کی طرف پہلی غزل کے مقطع میں بھی واضح اشارہ کیا ہے:

اس سے بہتر مصحفی مطلع نہ تھا عاشق فریب
ہے یہ میرا ریختہ دیوانِ چارم کی بنا

اس دیوان میں وہ مخمس بھی شامل ہے جو بطور استغاثہ و دادخواہی مصحفی نے نواب آصف الدولہ کی خدمت میں پیش کیا تھا اور درخواست کی تھی: ع جو حکم ہو سو کیجیے کہ مضطر ہے مصحفی۔ اس دیوان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ مغلظات و ہجویات کا جلوس انشا نکال چکے تھے اور اپنی رسوائی سے مصحفی سخت مکدر رہتے۔ آصف الدولہ نے مصحفی کے حق میں فیصلہ دیا اور انشا کو شہر بدر کردیا:

ہوا مصحفی سے فرو سر عدو کا
سنبھالی نہ فربہ نے لاغر کی ٹکر

دیوانِ چہارم کے چند اشعار سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دیوان کی ترتیب کے زمانے میں آصف الدولہ زندہ تھے:

مصحفی باجے ہے نوبت تو درِ آصف پر
کیا ہی آوازِ بم و زیر بھلی لگتی ہے

اسی دیوان کی ایک غزل کے مقطع سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ آصف الدولہ وفات پاگئے ہیں:

رونق تھی لکھنؤ کی تو آصف سے مصحفی
اب کیا کرے گا رہ کے کوئی اس دیار میں

آصف الدولہ کی وفات ۱۲۱۲ھ/ ۱۷۹۷ء میں ہوئی۔ گویا ۱۲۱۲ھ میں یہ دیوان زیرِ تصنیف تھا۔ اس دیوان کے مطالعے سے معرکۂ انشا و مصحفی کی طرف بھی بہت سے اشارے ملتے ہیں۔ لکھنؤ سے بےزاری کی وجہ بھی یہی تھی:

دل مصحفی کا ہند سے ناخوش ہے دوستو
سن لوگے آج کل کہ وہ سوئے دکن گیا

رہ گیا کون سا پردہ مری رسوائی پر
سب نے افسانہ مرا بر سرِ بازار سنا

انشا نے ہجویہ جلوس نکال کر مصحفی کی بر سرِ بازار جو رسوائی کی تھی، اس کا ان کی طبیعت پر ایسا اثر پڑا کہ وہ گوشہ نشین ہوگئے۔ اس کیفیت کا اظہار بار بار دیوانِ چہارم کی غزلوں میں کیا ہے۔

ذرا اے مصحفی ان لکھنؤ والوں سے بچتا رہ
کہ تو ہے بےشر اور یاں دور ہے ناداں شریروں کا

اب میں بھی منھ اپنے کو چھپا بیٹھ رہوں گا
بیزار ہے عالم مری صورت سے زیادہ

پوچھے ہے کیا معاش کی ہم سے کہ مصحفی
ہتھیار کھول ڈالے کیا روزگار ترک

اب تو میاں مصحفی کی ہے یہ معاش
پتے بیٹھے ہوئے اُبالتے ہیں

دیوانِ پنجم کی مثنوی ''گلزارِ شہادت'' ۱۲۱۶ھ میں مکمل ہوئی۔ اس سے یہ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ دیوانِ چہارم ۱۲۱۶ھ سے پہلے مکمل ہوچکا تھا۔ پہلے تین دیوانِ اردو ۱۲۰۹ھ تک مکمل ہوچکے تھے۔ قاضی عبدالودود نے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ دیوانِ پنجم ۱۲۱۴ھ اور ۱۲۲۴ھ کے درمیان مکمل ہوا[۱۶۲] اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ دیوانِ چہارم ۱۲۰۹ھ۔۱۲۱۴ھ کے

درمیان مکمل ہوا۔ یہ زمانہ ان کی گوشہ نشینی، بے روزگاری اور احساسِ رسوائی سے پیدا ہونے والی خلش کا دور تھا جس کا اظہار اس دیوان کے متعدد اشعار سے ہوتا ہے:

اے مصحفی اشراف کا تھا یا تو زمانہ
یا عرصے میں اجلاف نظر آتے ہیں ہم کو

اس دیوان میں دیوانِ اول کا سارنگ نمایاں ہے لیکن اس کی زبان دیوانِ اول کے مقابلے میں زیادہ جدید ہے۔ اس دیوان میں خارجیت و داخلیت ملے جلے ہیں اور اس امتزاج سے وہ امکان سامنے آتا ہے جو میر و سودا کے رنگ و لہجہ کے ملنے سے مصحفی کے ہاں پیدا ہوا ہے۔ اسی دیوان میں نظیری نیشاپوری کا اثر بھی بار بار سامنے آتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ معرکۂ انشا کے بعد مصحفی گوشہ نشین ہو گئے تھے اور دیوانِ نظیری کے جواب میں اپنا دیوان فارسی تصنیف کرنے میں مصروف تھے۔ دیوانِ چہارم میں ایسی متعدد غزلیں ملتی ہیں جو طرحی مشاعروں کے لیے نہیں لکھی گئیں اور اسی لیے اس میں مصحفی کا فطری رنگ، دیوانِ اول کے بعد، پھر ابھرنے لگتا ہے۔ اس دیوان میں وہ غزلیں بھی شامل ہیں جو مصحفی نے اس مشاعرے کے لیے کہی تھیں جسے محمد عیسیٰ تنہا کی ترغیب پر، بیرونِ شہر روشن آرا میں منعقد کرنے کی اجازت دی تھی۔ اس مشاعرے میں مصحفی اور ان کے شاگرد ہی شریک ہوتے تھے۔ اس دیوان میں چند باتیں اور بھی قابلِ ذکر ہیں:

(۱) اس دیوان میں عدم، بے ثباتی اور ہجر کے موضوعات بڑھ گئے ہیں۔
(۲) کلام میں روانی اور اظہار میں پختگی بھی بڑھ گئی ہے۔
(۳) یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ایک سے موضوع، ایک سے خیالات اور مضامین بار بار دہرائے جا رہے ہیں۔
(۴) اس دیوان میں ''مضمون بندی'' کی طرف مصحفی کا رجحان بڑھ گیا ہے اور وہ خیالی شاعری جس کے لیے جلال و اسیر مشہور تھے، یہاں بھی نظر آ رہی ہے مثلاً یہ شعر دیکھیے:

جنبش میں لائے یہ دلِ افسردہ کے تئیں
مردے سے کام لیوے یہ ہے کام حسن کا

باندھے وہ دست و پا تو بھلا تو نے، اب مجھے
مضمون باندھنے کا بتا کوئی ڈھب جتا

مضمونِ گراں جانیِ کاغذ جو لکھا تھا
تھا تول میں بھاری کئی دینار سے کاغذ

اس مضمون بندی کے ساتھ وہ رنگ بھی مصحفی کے ہاں ابھرنے لگتا ہے جس کے ممتاز نمائندے آگے چل کر ناسخ ٹھہرتے ہیں:

گالوں میں ان بتوں کے چاول بھرے ہیں گویا
جو اس قدر کرے ہیں باتیں چبا چبا کر

تنقیہ انسان کو ہے باعثِ تلئینِ جسم
بعد مسہل مثل ریشم نرم ہو جاتی ہے آنت

(۵) اس دیوان میں مختلف رنگ ملتے ہیں۔ اس میں معاملہ بندی بھی ہے اور رعایتِ لفظی بھی اور وہ رنگِ سخن بھی جس سے ہم آج بھی لکھنؤ کی شاعری کو پہچانتے ہیں:

پڑ گیا نیل نزاکت کے سبب ہے ظالم
اس کے عارض پہ جو میں پھینک کے مارا گیندا

کس کی چوٹی کے تصور میں میں سویا کہ ہوا
بوریا باف سراسر تنِ عریاں میرا

تھا بند ازار اس کے کا جو قرص مرصع
مہتاب ہو پاجامۂ کمخواب میں چمکا

پہنچے کو چھڑاؤ گے بڑے مرد ہو ایسے
تم پہلے مرے ہاتھ سے دامن تو چھڑا لو

(۶) اس دیوان میں سنگلاخ زمینوں والی غزلیں بھی خاصی تعداد میں ہیں اور ان کی زمینیں پہلے تین دواوین کی زمینوں سے بھی زیادہ سخت ہیں۔

(۷) دیوانِ اول میں اکثر مشکل زمینیں شعر کے ساتھ ایک جان ہو جاتی ہیں اور زمین نمایاں ہو کر اپنے وجود کو ظاہر کرنے کے لیے الگ سے نہیں جھانکتی۔ دیوان دوم میں یہ صورت بدلنے لگتی ہے اور تیسرے دیوان میں اکثر زور زمین پر ہو جاتا ہے۔ اس دیوان میں بھی سنگلاخ زمینیں شعر سے الگ اپنا وجود ظاہر کرتی ہیں اور شاعر کی قادر الکلامی کا سکہ جماتی ہیں۔

اس دیوان میں واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ قافیہ کو زیادہ اہمیت دی جا رہی ہے اور قافیہ و ردیف کے مزاج ہی سے غزل کا رنگ متعین ہو رہا ہے اور یہ رنگ خود شاعر کے فطری رنگ و مزاج پر غالب آ گیا ہے۔ اسی لیے یہ شاعری زندگی سے کٹ گئی ہے۔ یہاں ''حسن''، ''عشق'' پر غالب آ گیا ہے۔

اک حرف میں سو نکتے تم ہم کو بجھاتے ہو
سب شاعری اپنی کا سامان تمھیں سے ہے

اس دیوان کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ مصحفی اب اسی تہذیب کا حصہ بن کر اس میں جذب ہو گئے ہیں۔

(۸) بدن اور اعضائے بدن مصحفی کے خاص موضوع ہیں جن میں سر، سینہ، زلف و کمر کا بیان ہر دیوان میں نمایاں ہے لیکن بدن کو جس انداز اور جس کیفیت کے ساتھ وہ بیان کرتے ہیں اس میں شائستگی کے ساتھ رنگ اور خوشبو کا احساس ہوتا ہے اور احساسِ جنس کے ساتھ، پاکیزگی و طہارت شعر کے مزاج میں شامل ہو جاتی ہے مثلاً یہ دو تین شعر دیکھیے:

ہر چند کہ تھا قابلِ دیدن بدن اس کا
پر آنکھ نہ ٹھہری جو کھلا پیرہن اس کا

کیا اس کے گورے پنڈے کا عالم بیاں کروں
بھر دی ہے کوٹ کوٹ صباحت بدن کے بیچ

صفا سیمیں بتوں کے جسم کی میں کیا کہوں گویا
یہ کافر دودھ کے دھوئے ہوئے اندام رکھتے ہیں

(۹) میر و سودا کا ذکر مصحفی کے ہر دیوان میں آتا ہے لیکن دیوانِ اول میں میر اولیت رکھتے ہیں اور سودا ذرا دور رہتے ہیں لیکن دیوان چہارم میں مصحفی میر سے دور ہو جاتے ہیں اور وہ سودا کے رنگ سے قریب تر آ کر اس رنگ کو ابھارتے ہیں جو مصحفی کی انفرادیت بن جاتا ہے۔ یہاں مصحفی کے ہاں وہ امتزاج وجود میں آتا ہے جہاں مزاجِ میر میں مزاجِ سودا نہیں بلکہ مزاجِ سودا میں ذرا سا مزاجِ میر شامل ہو جاتا ہے۔

دیوانِ پنجم:

دیوانِ پنجم ۳۳۳ غزلیات، ایک قطعہ تاریخ ولادت، ۲۴ رباعیات، ۵ مثنویات (گلزار شہادت، مرغ نامہ مرزا تقی، بحر المحبت، جذبۂ عشق، در ہجوِ قوم شیخ)، ۲۳ سلام اور ایک مرثیہ (مربع) پر مشتمل ہے۔

مصحفی نے دیوان پنجم کے زمانۂ تصنیف کے بارے میں کچھ نہیں بتایا البتہ داخلی شواہد سے چند باتیں سامنے آتی ہیں جن سے اس دیوان کے زمانۂ تصنیف کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے:

(الف) اس دیوان کے ایک شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دیوان کی تصنیف کے وقت آصف الدولہ کا انتقال ہو چکا تھا:

اب لکھنؤ میں رسمِ سخاوت نہیں رہی
آصف کے مرتے وہ بھی سفر دوں ہی کر گئی

آصف الدولہ کی وفات ۱۲۱۲ھ/۱۷۹۷ء میں ہوئی۔ دیوانِ چہارم ۱۲۱۴ھ کے لگ بھگ مکمل و مرتب ہوا۔ گویا یہ شعر ۱۲۱۴ھ یا اس کے بعد کا ہے۔

(ب) دیوان پنجم میں شامل مثنوی ''گلزارِ شہادت'' کا سال تصنیف ۱۲۱۶ھ ہے:

بارہ سے سولہ سن ہجری
تاریخ رقم ہوئی ہے اس کی

گویا ۱۲۱۶ھ میں یہ دیوان زیر تصنیف تھا۔

(ج) مصحفی نے چار رباعیات حسبِ فرمائش فتح علی کپتان لکھی ہیں جن میں نواب سعادت علی خاں کی شفایابی پر اظہار خوشی کیا گیا ہے۔ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ نواب سعادت علی خاں ۱۲۱۶ھ۔۱۲۱۷ھ میں بیماری سے شفایاب ہوئے تھے۔ گویا دیوان پنجم اس زمانے میں زیر تصنیف تھا۔

(د) دیوان پنجم میں ایک قطعہ تاریخ ولادت ملتا ہے جس سے ۱۲۱۸ھ سالِ ولادت برآمد ہوتا ہے۔ گویا ۱۲۱۸ھ میں یہ دیوان زیر تالیف تھا۔

(ہ) مصحفی نے دیوان پنجم کے ان دو شعروں میں اپنی عمر ساٹھ سال بتائی ہے۔

لگے نہ تیری کیوں دل میں اس کمال کی عمر
ہوئی بہ رنج و محن میری شصت سال کی عمر

معجونِ عقل آئی ہے جب تک قوام پر
کھایا ہے جوشِ شہدِ بلاغت میں شصت سال

مصحفی ۱۱۶۰ھ میں پیدا ہوئے۔ گویا یہ شعر لگ بھگ ۱۲۲۰ھ کے لکھے گئے۔

(و) ۱۲۲۴ھ میں مصحفی نے دیوانِ ششم کا دیباچہ لکھا اور یہ بھی لکھا کہ ''تا الیوم عمرم از شصت سال متجاوز خواہد بود''[۱۶۳] اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ دیوان ششم ۱۲۲۴ھ میں مکمل ہوا اور اس طرح ''دیوان پنجم'' ۱۲۱۴ھ اور ۱۲۲۰ھ کے درمیان مکمل ہوا۔

اسی دیوان کے مطالعے سے یہ چند باتیں اور سامنے آتی ہیں:

(۱) اس دیوان میں ''معاملہ بندی'' کا رنگ، جس کے نمائندے جرأت ہیں، کم ہو گیا ہے اور اس کے بجائے ''سادہ گوئی'' کا اثر، جو دیوانِ اول میں خاص طور پر نمایاں تھا اور دیوانِ چہارم میں بھی ملتا ہے، نمایاں ہو رہا ہے۔ اس سادہ گوئی میں ''خارجیت'' نمایاں ہے۔ اس خارجیت میں مصحفی کا لہجہ و انداز تو موجود ہے لیکن اس میں لکھنؤ کی موجود تہذیب کا مزاج و رنگ گہرا ہو گیا ہے۔ اسی مزاج کے زیر اثر رعایتِ لفظی، رعایتِ حرفی اور اس سے تعلق رکھنے والے صنائع مثلاً تبادل الراسین وغیرہ زیادہ ہو گئے۔ اس رنگِ سخن کے یہ شعر دیکھیے:

نون کی جا نہ اس نے کیوں واوِ وفاق رکھ دیا
میرے اور اس کے درمیاں جس نے نفاق رکھ دیا

الاّ ہے فقط موزوں اک تاؤ طبیعت کا
ہم جلد و دفاتر سے کچھ پاس نہیں رکھتے

الٰہی مرے ہاتھ میں سانپ کاٹے
چھوا ہو اگر میں نے کاکل کو تیری

(۲) اس دیوان میں ''مضمون بندی'' کی طرف رجحان بڑھ گیا ہے اور مضمون بندی کی نوعیت یہ ہے کہ لہجہ و انداز تو مصحفی کا اپنا ہے لیکن موضوعات و مضامین وہ ہیں جو لکھنؤ میں مقبول تھے۔ اس دیوان سے معلوم ہوتا ہے کہ مصحفی ''سادہ گوئی'' کے ساتھ ساتھ اس نئے رنگِ سخن کی طرف بھی مائل ہو رہے ہیں، جو درج ذیل اشعار میں نمایاں ہوا ہے:

شاید زکوٰۃ اس نے اشکوں کی دی نہ تھی کچھ — جو بحرِ عاشقی کے تاجر کا مال ڈوبا
موباف سرخ اس کے کر یاد میں جو رویا — چوٹی تلک لہو میں ہر اک نہال ڈوبا
عالم سادگی کی وصف میں نے جو کی تو ناک سے — اس نے اتار کر وہیں اپنا بلاق رکھ دیا
چیچک کو اس کے رو کی لیا خط نے یوں چھپا — سبزے میں جس طرح کہ کبھی دام گم ہوا
کھاوے نہ زہر کیوں کہ پری اس سہاگ پر — شانہ سوار ہے تری چوٹی کے ناگ پر

ایک رنگ تو یہ ہے جو اس دیوان میں ابھر رہا ہے لیکن اسے ہم اس دیوان کا غالب رنگ نہیں کہہ سکتے۔ دوسرا رنگ وہ ہے جہاں سادگی میں خارجیت بہت نمایاں ہے اور یہ خارجیت لکھنؤ کی موجود تہذیب سے پوری مطابقت رکھتی ہے۔ اس مخصوص رنگ کو پہنچاننے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے:

لگن میں گر نصیبِ غیر ہیں تیرے چرن دھونا — ہمیں بھی جان سے ہاتھ اپنے اے نازک بدن دھونا
زنجیر سے مرتے تک باہر نہ قدم نکلا — زندانیِ الفت کا زنداں ہی میں دم نکلا
ہلاکِ لذتِ دنیا ہے آدمی اس طرح — قوامِ شہد میں جوں ہو مگس تہ و بالا
اس کی تربت پہ کسی نے نہ دھریں دو اینٹیں — کشتۂ عشق کا کیا خاک مزار آئے نظر
لگ کر مرے سر پہ جو تری تیغ الٹ جائے — شاید کہ خوشی سے کوئی دم زیست کا کٹ جائے

اس دیوان میں مصحفی ایک نئی تخلیقی کش مکش کا شکار نظر آتے ہیں۔ ایک طرف ان کا وہ اصل رنگ تھا جو دیوانِ اول میں نظر آتا ہے۔ پھر وہ رنگ تھا جس میں لکھنؤ کے زیرِ اثر معاملہ بندی کو موضوعِ سخن بنایا تھا۔ ایک وہ رنگ تھا جس میں مشکل زمینوں میں نئے نئے قافیوں کے استعمال سے دادِ سخن دی گئی تھی۔ پھر وہ رنگ تھے جو سودا و میر کے ہاں ابھرے تھے۔ مصحفی نے ان سب رنگوں کو اپنی شاعری میں استعمال کیا تھا لیکن اب پھر شاعری کا رنگ بدل رہا تھا اور مصحفی محسوس کر رہے تھے کہ مشاعروں میں ان کو وہ داد نہیں مل رہی ہے جواب تک ملتی رہی تھی جس کا ذکر اس رباعی میں بھی کیا ہے:

اہلِ معنی کو یہاں پوچھے ہے کون — صرزرتِ ذلت ہے معنی سے عیاں
شعرِ نازک پڑھنے آگے دب گئے — یہ مثل وہ ہے گدھے کو زعفراں

اس رنگ میں "متین الفاظ" اور "لغات" کے استعمال سے شاعری کو نیا رنگ دیا جا رہا تھا۔ اسے مصحفی نے "واہی گوئی" کا نام دیا ہے:

مرتبے سے گریں اپنے عقول و افہام — ہو صبح دوم سے دو بدو ظلمتِ شام
قسمت میں لکھا تھا ریختے کے یہ بھی — واہی گوئی کا شاعری ہووے نام

"واہی گوئی"، جس میں معنی کے بال سے کھال نکالنے کی کوشش کی جا رہی تھی، لکھنؤ میں مقبول اور ناسخ کے ہاں یہ رنگ سب سے زیادہ نمایاں ہو رہا تھا۔ مصحفی اب اپنے مخصوص رنگِ سخن کے ساتھ، جس میں سودا کی خارجیت کے رنگ میں ذرا سا میر کے رنگ کو شامل کیا تھا، ایک آدھ شعر "واہی گوئی" کا بھی اپنی غزل میں شامل کر لیتے ہیں تاکہ مشاعروں اور محفلِ شعر میں ان کو نہ صرف داد ملے بلکہ ان کی استادی کا بھرم بھی اسی طرح قائم رہے۔ مصحفی کا اصل رنگ دیوان دوم سوم و چہارم کے مقابلے میں اس دیوان (پنجم) میں زیادہ نمایاں ہے مثلاً ردیف الف سے یہ چند شعر دیکھیے:

وصل کے پیچھے پیچھے سے آتے ہی غم نے گرم گرم — سینے پر اک غریب کے داغِ فراق رکھ دیا

وہ مرغِ بے نصیب اسیرِ قفس ہوں میں
صیاد نے نہ جس کو کبھی ہاتھ پر لیا

ہر روز زمانہ ہے کسی پر
وہ آج نہیں ہے یاں جو کل تھا

اس سروِ خراماں کو اے مصحفی آتا ہے
ہر پانو کی ٹھوکر میں فتنے کو جگا جانا

پل مارتے ہی مثلِ شرر ہم فنا ہوئے
از بس کہ زندگانی کا عرصہ قلیل تھا

اتنی تو ہجر کی شب رکھتی نہ تھی درازی
رستے میں آتے آتے گم ہوگئی سحر کیا

آئی شبِ فراق تو یک بار مصحفی
چلنے سے رہ گیا یہ ہوا آسماں کو کیا

یہی وہ رنگ ہے جو اس دیوان میں نمایاں ہے اور یہی وہ رنگ ہے جس سے آج ہم مصحفی کو پہچانتے ہیں اور جو سودا کے رنگِ خارجیت میں میرؔ کا ذرا سا رنگ ملانے سے پیدا ہوا ہے۔

(۳) اس دیوان میں بھی مشکل زمینوں میں غزلیں موجود ہیں اور عام طور پر ردیف شعر سے ایک جان ہو کر آئی ہے۔ اس دیوان میں آسان و رواں زمین اور چھوٹی بحر میں بھی متعدد غزلیں ملتی ہیں۔ ساتھ ہی غزلوں میں تعدادِ اشعار بڑھ گئی ہے اور دوغزلہ، سہ غزلہ، چار غزلہ، پنج غزلہ، بھی خاصی تعداد میں موجود ہیں۔ مصحفی اپنی استادانہ حیثیت کو برقرار رکھنے کے لیے یہ سب کام حسبِ ضرورت تواتر کے ساتھ کرتے ہیں۔ ''واہی گوئی'' کی طرف ان کی توجہ اسی وجہ سے ہو رہی ہے۔ دیوانِ پنجم میں کافی تعداد میں ایسی غزلیں ملتی ہیں جن میں ناسخ و آتش کی غزلیں بھی موجود ہیں۔

(۴) قوتِ اظہار اور قدرتِ بیان اس دیوان میں اور بڑھ گئی ہے۔ ان کی شاعری پر وہ شخصی دباؤ جو دیوانِ سوم و چہارم میں محسوس ہوتا ہے اور جس کی وجہ انشا، شاہزادہ سلیمان شکوہ اور ان کے دربار کا ماحول تھا، اس دیوان میں نظر نہیں آتا۔ یہاں شاعری میں آزادی کی فضا کا احساس ہوتا ہے۔

(۵) دلّی کا ذکر اس دیوان میں بھی کئی جگہ آیا ہے لیکن اب ان یادوں میں وہ شدت نہیں ہے جو پچھلے دواوین میں محسوس ہوتی ہے۔ اب ''جمنا'' کے بجائے ''گومتی'' کا حوالہ ان کی شاعری میں آنے لگا ہے:

مصحفی اب گومتی میں تو نہاتا کیوں نہیں
پاسباں ہے حسن کا کس کے برہمن آب پر

مصحفی اپنی استادانہ حیثیت برقرار رکھتے ہوئے، شاہ حاتم کی طرح، بدلتے زمانے کے ساتھ چلتے رہے۔ دیوانِ پنجم کی تکمیل (۱۲۲۰ھ) کے وقت لکھنؤ میں ان کے شاگردوں کی کثرت تھی۔ میرا بھی زندہ تھے اور بوڑھے ہو چکے تھے۔ جرأت بھی زندہ تھے لیکن ان کا رنگِ سخن اب اتنا مقبول نہیں رہا تھا جتنا وہ پہلے تھا۔ نئے شاعر نئے رنگ کی تلاش میں تھے۔ ناسخ مروجہ رنگوں کو منسوخ کر کے ''معنی بندی'' کو جسے مصحفی نے ''واہی گوئی'' کہا تھا، نئی شاعری کی بنیاد رکھ رہے تھے اور ایسے پھول کتر رہے تھے جن میں رنگ تو گہرے تھے لیکن کچے اور بے خوشبو تھے۔ آتش کی آواز اس فضا میں ابھر رہی تھی اور ساتھ ہی طالب علی عیشی بھی اسی لے سے لے ملا رہے تھے۔ ''دیوانِ ششم'' اسی فضا میں شروع اور ختم ہوا''۔

دیوانِ ششم:

''دیوانِ ششم'' ۵۶۳ غزلیات، ۸ قطعات، ۷ رباعیات، ایک مخمس ایک مرثیے (مربع) پر مشتمل ہے۔

مصحفی نے فارسی زبان میں اس دیوان کا ''دیباچہ'' بھی لکھا ہے جس میں مفید باتیں بیان کی گئی ہیں۔

مصحفی نے اس دیوان کے زمانۂ تصنیف کے بارے میں براہِ راست کوئی بات نہیں لکھی لیکن داخلی و معاصر شہادتوں سے یہ چند باتیں سامنے آتی ہیں جن سے اس دیوان کے سالِ اختتام و زمانۂ تصنیف کا اندازہ کیا جا سکتا ہے:

(۱) مصحفی نے دیوانِ ششم کا دیباچہ ۱۲۲۴ھ میں لکھا۔ مصحفی کے الفاظ یہ ہیں:

''۱۲۲۴ھ ہجری نبوی در بلدۂ لکھنؤ تحریر پذیرفت........'' [۱۶۴]

(۲) تذکرہ ''عمدۂ منتخبہ'' ۱۲۲۴ھ میں مکمل ہوا [۱۶۵] اور اس میں اعظم الدولہ سرور نے مصحفی کے چھ دواوین کا ذکر کیا ہے: ''صاحبِ تصانیف بسیار است۔ یک دیوانِ فارسی و شش دیوانِ ریختہ موزوں نمودہ'' [۱۶۶]

(۳) ''دیوانِ ششم'' میں جرأت کی وفات کا قطعہ تاریخ ملتا ہے جس سے ۱۲۲۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔

(۴) اسی دیوان میں محمد تقی میر کی تاریخ وفات ۱۲۲۵ھ کا قطعہ تاریخ بھی ملتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ دیوان مکمل ہونے کے بعد اسے شاملِ دیوان کیا گیا ہے۔ ۱۲۲۵ھ میں دیوانِ ہفتم بالکل ابتدائی صورت میں تھا اور دیوانِ ششم مکمل ہو چکا تھا۔

(۵) دیوانِ ششم کے دیباچہ میں مصحفی نے اپنی عمر ساٹھ سال سے متجاوز بتائی ہے:

''تا الیوم (۱۲۲۴ھ) عمرم از شصت متجاوز خواہد بود'' [۱۶۷]

مصحفی کا سال ولادت ۱۱۶۰ھ ہے گویا اس وقت ان کی عمر ۶۴ برس تھی۔

دیوانِ پنجم جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، ۱۲۲۰ھ کے لگ بھگ مکمل ہوا اور دیوانِ ششم ۱۲۲۴ھ میں مکمل ہوا اور ایک قطعہ تاریخ وفات میر کا اضافہ ۱۲۲۵ھ میں ہوا۔ اس دیوان کا دیباچہ بھی ۱۲۲۴ھ میں لکھا گیا۔ ان تمام شواہد کے پیشِ نظر کہا جا سکتا ہے کہ دیوانِ ششم ۱۲۲۰ھ اور ۱۲۲۵ھ کے درمیان تصنیف ہوا۔

اس دیوان میں مصحفی نے اپنے بڑھاپے ضعف و ضعیفی کا ذکر بار بار کیا ہے۔ بہت سے اشعار سے محسوس ہوتا ہے کہ احساسِ مرگ بھی بڑھ گیا ہے۔ بڑھتی ہوئی پیری اور احساسِ مرگ کے ساتھ تخلیقی سطح پر یہ مسئلہ بھی مصحفی کو پریشان کر رہا تھا کہ ''طاقتِ سخن'' کے باوجود ان کا رنگِ شاعری اب زمانے کے بدلے ہوئے منظر میں وہ قبولیت نہیں رکھتا جو اب سے پہلے انھیں میسر تھا۔ یہ وہی صورت حال تھی جو شاہ حاتم کو اپنے دور میں پیش آئی تھی اور انھوں نے اپنی استادی اور مقبولیت کو برقرار رکھنے کے لیے خود کو زمانے کے ساتھ بدل لیا تھا۔ لکھنؤ آ کر مصحفی نے ''سادہ گوئی'' کے ساتھ ساتھ ''معاملہ بندی'' کو اختیار کیا تھا تا کہ جرأت کو جوابِ سخن دیا جا سکے۔ سنگلاخ زمینوں میں قافیہ اور ردیف کے موتی چنے تھے تا کہ دوسروں سے مقابلہ کیا جا سکے۔ دیوانِ ششم میں ہمیں تخلیقی سطح پر پھر ایک کش مکش کا احساس ہوتا ہے۔ سادہ گوئی نامقبول ہو گئی ہے۔ معاملہ بندی بھی نئے شاعروں کو جن میں ناسخ و آتش ممتاز و نمایاں تھے، اپنی طرف نہیں کھینچ رہی تھی اور ساتھ ہی خود مصحفی کو ان کے اپنے کلام پر وہ داد نہیں مل رہی تھی جو اب تک ملتی رہی تھی۔ اس بات کا ذکر بار بار ان کے اشعار میں آیا ہے مثلاً:

دیکھو دم شنیدن اشعارِ مصحفی — تحسینِ خندۂ حسد آلودِ دوستاں

یار اس پہ آفریں نہ کہیں تو بھی مصحفی — مضموں کوئی جو ڈھونڈ کے لاؤں کہیں سے میں

یہ بھی نئی پسند ہے لعلِ سخن کو چھوڑ — گر اب کوئی پسند کرے سنگِ شاعری

دیوان پنجم کی دور باعیات میں انھوں نے معنی بندی کے رنگِ شاعری کو مسترد کر کے ''واہی گوئی'' کا نام دیا تھا:
ع ''واہی گوئی کا شاعری ہووے نام''۔ دیوان ششم میں بھی اس کا اظہار غزل میں کیا ہے:

تھا جو شعر راست سرو بوستانِ ریختہ ۔۔۔ اب وہی ہے لالۂ زردِ خزانِ ریختہ
خشک کرتے ہیں جو فکرِ خشک سے اپنا دفاع ۔۔۔ جانتے ہیں اس کو مغزِ استخوانِ ریختہ
پیچ دے دے لفظ و معنی کو بتاتے ہیں کلفت ۔۔۔ اور وہ پھر اس پہ رکھتے ہیں گمانِ ریختہ
فہم میں اتنا نہیں آتا بحکم رائے پست ۔۔۔ اس بلندی سے گھٹی جاتی ہے شانِ ریختہ
چاند تارے کا دوپٹہ میں دیا اس کو بنا ۔۔۔ ورنہ اس زینت سے کب تھا آسمانِ ریختہ
جب سے ''معنی بندی'' کا چرچا ہوا اے مصحفی ۔۔۔ خلطے میں جاتا رہا حسنِ زبان ریختہ

لیکن یہی وہ رنگ تھا جو اس وقت مقبول تھا اور تیزی سے پھیل رہا تھا۔ محفلِ مشاعرہ میں اسی رنگِ سخن پر داد کے ڈونگڑے برستے تھے اور سادہ گوئی نامقبول ہو چکی تھی۔ نیا رنگِ سخن مرتی ہوئی تہذیب کی شاعری کا رنگ تھا۔ فرنگیوں کا اقتدار اس تہذیب کا گلا گھونٹ رہا تھا۔ مرکز تہذیب کے اپنی جگہ سے ہٹ جانے سے یہ تہذیب کبڑی ہوگئی تھی اور اس توازن کو کھو چکی تھی جو صحت مند تہذیبوں کی پہلی نشانی ہوتی ہے۔ اقتدار کی ڈور فرنگیوں کے ہاتھ میں تھی لیکن اس کا بے معنی اظہار یہ تہذیب ضرور کر رہی تھی۔ ''معنی بندی'' اسی مرتی ہوئی بوڑھی کبڑی تہذیب کی آخری نشانی تھی جس کے نمائندہ اس دور میں شیخ امام بخش ناسخ تھے۔ اب مصحفی کے سامنے دو راستے تھے۔ یا تو وہ اپنے رنگ میں شاعری کرتے رہیں اور رفتہ رفتہ ٹکسال باہر ہو جائیں یا پھر وہ اس رنگ میں شعر کہنے لگیں جو اس وقت لکھنؤ میں مقبول ہو رہا ہے اور نئی نسل اس پر لہلوٹ ہے۔ مصحفی نے جیسا کہ دیوانِ ششم سے معلوم ہوتا ہے، معنی بندی کا رنگ اختیار کر لیا اور نتیجہ یہ ہوا کہ بڑھتی ہوئی عمر، گرتی ہوئی صحت اور چڑھتی ہوئی پیری کے اس دور میں بھی ان کی استادی اور مقبولیت برقرار رہی:

جو مصحفی سے بھی موزوں کوئی ترانا ہوا ۔۔۔ کہے گا تم سے بھی اے دوستانِ معنی بند

دیوان ششم میں یہ رنگ گہرا اور نمایاں ہے۔ اپنے ''دیباچے'' میں مصحفی نے خود اس کا اعتراف کیا ہے۔

''شیخ ناسخ کہ یکے از دوستانِ محمد عیسیٰ تنہا ست...... خود را اسم بامسمیٰ انگاشتہ بر طرز ریختہ گویانِ سادہ کلام در عرصہ قلیل خطِ نسخ کشیدہ۔ از قفایش قدم بر قدم او خواجہ حیدر علی آتش ہم در رسیدہ...... و ہم چنیں ثالث ایشاں طالب علی عیشی تخلص بہ تیغ دو زبان نظم و نثر ذوالفقار علی از نیام برآوردہ سر اعادیِ باطل آہنگ را بہ بریدن داد تا آنکہ معاندین و دعویداران بہ سوراخ موش خزیدند و از خجالت دیگر قدم در مجلس مشاعرہ نہ نہادند...... اگر چہ عاصی ہم از گروہ سادہ گویاں بود لیکن بہ فیضِ صحبتِ بزرگاں در فن فارسی مہارت کلی داشت بلکہ ریختۂ خود را مہمانِ طفیلی فارسی می دانست، در مجلس ہائے مشاعرہ از روئے ایں صاحبان کہ اقرار استادی من بہ نفس الامر دارند خجلتی نہ کشید بلکہ غزلیات ایں دیوان ششم را اکثرے بروبہ ایشاں گفتہ از حسنِ قبول محروم مباد'' [۱۶۸]

اس دیوان میں مصحفی نے اس رنگِ سخن یعنی ''معنی بندی'' کو جسے وہ اب تک ''واہی گوئی'' کہتے رہے تھے رنگِ زمانہ دیکھ کر قبول کر لیا۔ اسی لیے اس دیوان میں جہاں معنی بندی کا رنگ نمایاں ہے وہاں دوسرے رنگ مثلاً سادہ گوئی اور میر و سودا کے رنگوں سے مل کر بننے والا مصحفی کا اپنا منفرد رنگ بھی موجود ہے۔ معنی بندی کی مصحفی کے ہاں یہ صورت بنتی ہے:

جب کہ زردابۂ اشک اپنی چوا آنکھوں سے
ہر مہوس اسے ہر تال کا روغن سمجھا

رنگتے بھیجے ہیں تجھے لیلٰی نے سی کر مجنوں
گرد صحرا کے تئیں اپنی تو پوشاک نہ کر

یہ رنگینی نہیں دیکھی رخِ گلہائے بستاں پر
کفِ پا کا مری احسان ہے خارِ مغیلاں پر

ہجوم غم کا نشاں کیوں نہ دل پہ رہ جاوے
کہ قافلے کی تو ہوتی نہیں زمیں بے داغ

ان اشعار کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ یہ تہذیب، جس پر شاعری کی بنیادیں کھڑی ہیں، خود معنی کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ یہاں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ معنی کا رشتہ زندگی سے کٹ گیا ہے اور یہ معنی تاریخی دھاروں سے باہر تلاش کیے جا رہے ہیں۔ اسی لیے یہاں معنی میں بے معنویت نمایاں ہے۔ یہ ایسی معنویت ہے۔ جس میں بظاہر معنی موجود ہونے کے باوجود معنی نہیں ہیں:

مصحفی شاعری رہی ہے کہاں
اب تو مجلس کے روضہ خواں ہیں ہم

اس دیوان سے واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ میر کا رنگ جس کی پیروی وہ دیوان اول میں کرتے ہیں اور جن کی شاعری کی بے محابا تعریف ''عقد ثریا'' اور ''تذکرۂ ہندی'' میں کرتے ہیں اب کم و بیش ان کے مزاجِ سخن سے خارج ہو گیا ہے اور سودا کے اثر نے اس کی جگہ لے لی ہے:

راہِ سخن میں میرؔ بھی گو خوش رقم پڑا
مرزاؔ سے پیشتر نہ پر اس کا قدم پڑا

اس دیوان کے رنگ سخن کو جب وہ اپنے پہلے رنگ یا کلامِ سودا سے ملاتے ہیں تو محسوس کرتے ہیں کہ سودائیت اور خارجیت کے باوجود، یہ اس سے الگ ہے اور کہہ اٹھتے ہیں:

یہ ریختہ کچھ اور زباں میں ہے مصحفی
سچ ہے کہ یہ چلن نہیں مرزا رفیع کا

اور خود سے پوچھنے لگتے ہیں:

کیوں بولتا نہیں روش اپنی سے مصحفی
تو بھول ہی گیا غزلِ عاشقانہ کیا

عاشقانہ رنگ اس دیوان میں کم ہو گیا ہے اور اس کی جگہ معنی بندی کا رنگ حاوی آ گیا ہے لیکن ساتھ ساتھ مصحفی کا مخصوص رنگ بھی دبا دبا سا موجود ضرور ہے۔ بڑھتی ہوئی خارجیت، لکھنوی تہذیب کے مزاج اور معنی بندی کے نئے رجحان نے اب اس شاعری کو وہ نہیں رہنے دیا جو وہ تھی اور جس میں سودا اور میر نے مل کر مصحفی کی شاعری کو ایک نیا مزاج دیا تھا۔

رواجِ زمانہ مطابق اس دیوان میں دوغزلہ، سہ غزلہ، چار غزلہ، پنج غزلہ، خاصی تعداد میں ملتے ہیں خصوصاً دوغزلہ و سہ غزلہ تو کثرت سے ہیں۔ عام طور پر غزلیں طویل ہیں۔ زمینیں بھی سنگلاخ ہیں لیکن مصحفی اپنی قادرالکلامی سے زمین کو پانی کر دیتے ہیں۔ معنی بندی، سخت پتھر زمینوں اور طویل غزلوں کی وجہ سے اس دیوان کی غزلیں عام طور پر قافیے کی شاعری کے ذیل میں آتی ہیں۔ جذبہ واحساس یا شاعر کا اپنا تجربہ اور اس کا اظہار کوئی معنی نہیں رکھتا بلکہ اصل معیار یہ ہے کہ شاعر نے کتنے قافیے اور کیسے استعمال کیے ہیں۔ اس دیوان میں بھی قدرتِ بیان اور استادانہ قادرالکلامی نمایاں ہے۔ معنی بندی کی وجہ سے ''مبالغہ''، ''مقابلتاً'' بڑھ گیا ہے۔

مصحفی کو لفظوں کے انتخاب کا بڑا سلیقہ ہے۔ ان کا ذخیرۂ الفاظ اس دور کے ہر شاعر سے زیادہ ہے۔ اس دیوان میں موسیقیت اور لفظوں کے لحن کا شعور بھی بڑھ گیا ہے۔

مصحفی نے اس دیوان میں اردو کا لفظ زبان کے معنی میں بار بار استعمال کیا ہے۔ اس دیوان میں شاعرانہ

تعلّی والے اشعار بھی بہت ہیں۔ دلّی کا ذکر بھی کئی شعروں میں آیا ہے لیکن اب یادِ دہلی میں وہ شدت نہیں رہی جو پچھلے دواوین میں محسوس ہوتی ہے۔ اب لکھنؤ کو انھوں نے قبول کرلیا ہے اوراس کے ذکر میں محبت شامل ہوگئی ہے:

کیوں لکھنؤ نہ ثانیِ طہراں ہو مصحفی　　　ملتی ہے گفتگو تری شاپور سے بہت

دیوان ششم کی ایک خاص بات یہ بھی ہے کہ یہاں مصحفی کا لہجہ وانداز بدل گیا ہے۔

اس دیوان کا ''دیباچہ'' بھی خاصی اہمیت رکھتا ہے۔ یہ دیباچہ فارسی زبان میں ہے۔ اس میں مصحفی نے بعض وہی باتیں دہرائی ہیں جو شاہ حاتم کے حوالے سے ''تذکرۂ ہندی'' میں درج کی ہیں۔ دیباچہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ میر کا تذکرہ ''نکات الشعرا'' اور قائم چاند پوری کا تذکرہ ''مخزن نکات'' ان کی نظر سے گذرے تھے۔ مصحفی نے یہ بات بھی لکھی ہے کہ میر از راہ ظرافت شاہ حاتم کو ''واہ الشعرا'' کہتے تھے۔ مصحفی اپنے دیباچہ میں ریختہ گوئی کی روایت کو ولی دکنی سے شروع کرکے اپنے دور تک بیان کرتے ہیں لیکن یہاں چیزوں کو انھوں نے خلط ملط کر دیا ہے۔ مثلاً اپنے ''تذکرۂ ہندی'' کے برخلاف سجاد اور فدوی کو آبرو، ناجی اور حاتم کے ساتھ تحریک ایہام گوئی سے وابستہ کر دیا ہے حالانکہ آبرو، ناجی اور حاتم بانی تھے اور سجاد و فدوی ان کے پیرو تھے۔ اسی طرح ردعمل کی تحریک میں میر و میرزا، یقین و مظہر جانجاناں کو ایک ساتھ کھڑا کر دیا ہے حالانکہ ''ایہام گوئی'' کے خلاف جس نے علم بغاوت بلند کیا وہ مرزا مظہر جانجاناں تھے۔ سراج الدین علی خاں آرزو نے نئی نسل کے شعرا کو فارسی سے ہٹا کر ریختہ (اردو) کی طرف لگایا تھا۔ مصحفی نے ردعمل کی تحریک (ترکِ ایہام گوئی) کو آرزو سے منسوب کیا ہے جو درست نہیں ہے۔ اس کے نقاشِ اول جانجاناں ہیں جیسا کہ خود مصحفی نے تذکرۂ ہندی میں لکھا ہے[۱۶۹]

دیوان ہفتم:

دیوان ہفتم (۵۶۴) غزلیات، (۷) رباعیات، (۹) قطعاتِ تہنیت، ایک مثنوی، (۲) مخمسات اور (۴) سلام پر مشتمل ہے۔ جیسا کہ ہم دیوانِ ششم کے مطالعے میں لکھ آئے ہیں کہ دیوان ہفتم کم وبیش میر کی وفات ۱۲۲۵ھ کے ساتھ شروع ہوا۔ دیوان ہفتم میں ایک جگہ مصحفی نے یہ اشارہ کیا ہے کہ ان کی عمر ۷۰ برس ہوگئی ہے:

عمر نے جب عشرۂ ہفتم میں رکھا ہے قدم　　　مصحفی کیا ہو سکے مجھ ناتواں و زار سے

مصحفی ۱۱۶۰ھ میں پیدا ہوئے اور ۱۲۳۰ھ میں ان کی عمر ۷۰ سال ہوگئی۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ دیوان ہفتم ۱۲۳۰ھ میں زیر تصنیف تھا۔ مصحفی نے اس دیوان کے ایک شعر میں قتیل کے زندہ ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے:

اور تو ثانی کوئی اس کا نہیں　　　مصحفی کا ہے قتیل البتہ چوٹ

لیکن ایک اور شعر میں انشا و قتیل دونوں کی وفات کا ذکر کیا ہے:

مصحفی کی زندگانی پر بھلا میں شاد ہوں　　　یاد ہے مرگ قتیل و مردنِ انشا مجھے

قتیل نے ۱۲۳۳ھ/ ۱۸۱۸ء[۱۷۰] میں اور انشا نے بھی اسی سال ۱۲۳۳ھ میں وفات پائی۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ ۱۲۳۳ھ میں یہ دیوان زیر تصنیف تھا۔ اس دیوان میں ایک غزل نواب مرزا مہدی علی خان بہادر کی فرمائش پر لکھی گئی ہے جس کا مطلع یہ ہے:

چشم کے پردے کیے واں مے گلابی رنگ نے
شیشۂ دل پر مرے یاں خاک باندھی سنگ نے

ایک اور غزل کے مقطع میں مرزا مہدی علی کی طرف اشارہ کیا ہے:

جنسِ سخن کا آج میں دیکھا جو مصحفی
مہدی سوا تو اور کوئی قدرداں نہیں

مرزا مہدی علی خاں اپنے والد نواب سعادت علی خاں کی وفات اور نواب معتمد الدولہ کے برسرِ اقتدار آنے کے بعد کلکتہ اور وہاں سے کربلا چلے گئے۔ کلکتہ جانے کا یہ واقعہ ۱۲۳۳ھ میں پیش آیا[۱۷۱] ۱۲۳۳ھ تک دیوان کے زیرِ تصنیف ہونے کے شواہد تو ملتے ہیں لیکن اس کے بعد کوئی اور بین ثبوت نہیں ملتا۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ "دیوانِ ہفتم" ۱۲۳۵ھ کے لگ بھگ مکمل ہوا۔ اس قیاس کی دو وجہیں ہیں:

(۱) ۱۲۳۵ھ میں دیوانِ ہفتم مکمل کرنے کے فوراً بعد مصحفی اپنے تذکرے "ریاض الفصحا" میں لگ گئے اور ۱۲۳۶ھ میں اسے مکمل کر دیا۔

(۲) دوسرا واضح ثبوت یہ ہے کہ "ریاض الفصحا" میں جو انتخاب اپنے کلام کا خود مصحفی نے دیا ہے اس میں سوائے ایک غزل کے، جو دیوانِ ششم میں شامل ہے۔ باقی ساری غزلیں، دیوانِ ہفتم سے انتخاب کی گئی ہیں جو نیا دیوان تھا اور حال ہی میں مکمل ہوا تھا۔

ان شواہد کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ دیوانِ ہفتم کا آغاز ۱۲۲۵ھ میں ہوا اور اس کی تکمیل ۱۲۳۵ھ میں ہوئی۔ اس وقت مصحفی اپنی عمر کے ۷۵ سال پورے کر چکے تھے۔

دیوانِ ششم کے بعد جب ہم دیوانِ ہفتم کا مطالعہ کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ اب مصحفی نے "معنی بندی" کی شاعری کو قبول کر لیا ہے اور یہ رنگ جم کر اس دیوان میں نکھرا ہے۔ اپنے اس بدلے ہوئے رنگ کا اظہار خود مصحفی نے اس طرح کیا ہے:

مجھ کو چولھے میں نظر آتا ہے شعلہ طور کا
میں ہوں شاعر باندھتا ہوں تب تو مضموں دور کا

آپ دیوانِ ہفتم پڑھیں گے تو محسوس کریں گے کہ یہاں مصحفی کا اپنا انداز اور لہجہ بدل گیا ہے اور جلالؔ، اسیرؔ اور صابؔ کے رنگِ شاعری مل کر مصحفی کے اس بدلے ہوئے رنگِ شاعری کو جنم دے رہے ہیں۔ "معنی بندی" بنیادی طور پر خیالی شاعری کا نام ہے جس میں دور کی کوڑی لا کر تخیل کی بے محابا پرواز سے، نئے نئے مضامین سے اس طرح دادِ سخن دی جاتی ہے کہ چولھے میں ط. کا شعلہ نظر آنے لگتا ہے۔ اس میں جذبہ و احساس، شاعر کے اپنے تجربوں، مشاہدوں اور واردات قلبی سے شاعری کا ..ی تعلق باقی نہیں رہتا اور معنی کا رشتہ زندگی سے بالکل کٹ کر رہ جاتا ہے۔ یہاں شاعر اسی طرح مضمونِ تازہ کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے جس طرح دورِ آبرو کے ایہام گو شعرا تلاشِ ایہام میں ہر کنویں میں بانس ڈالتے تھے اور بہت دور کی کوڑی لاتے تھے۔ معنی بندی کے تعلق سے مصحفی کی شاعری میں یہی صورت نظر آتی ہے۔ اس بدلے ہوئے لہجے اور انداز کو واضح طور پر محسوس کرنے کے لیے ہم ان کے پچھلے دواوین سے کسی ایک موضوع کے ایک ایک دو دو شعر جمع کرتے ہیں۔ بیانِ زلف، مصحفی کا محبوب موضوع ہے:

مذکورِ زلف ہے مرے دیواں میں سر بسر
ہر صفحہ اس کا کیوں نہ بنے جال کی کتاب

یہی موضوع پچھلے دواوین میں اس طرح آیا ہے

دیوانِ اول: مضمونِ زلف از بس پیچیدہ ہے ہم اس کو
سو بار کھولتے ہیں سو بار باندھتے ہیں

دیوان اول: چھوڑا نہ ایک لحظہ ترا زلف نے خیال — رُخ سے جدا ہوئی تو گلے سے لپٹ گئی

دیوان دوم: زلف معنبر اس نے جو کھولی تو یوں مجلس ساری مہکی
آوے چمن سے موسمِ گل میں بادِ صبا کا جیسے جھونکا

دیوان دوم: اس کی درازی بھلا میں بھی تو دیکھوں ذرا — زلفِ مسلسل صنم تا بہ کمر کھول دے

دیوان چہارم: بہر خدا کسی نے دیکھی ہے یہ درازی — چوٹی کے بال اس کے ایڑی پہ آرہے ہیں

دیوان چہارم: موجِ نسیم مجھ کو دیتی ہے مشک کی بو — اس نازنیں کی شاید چوٹی کہیں کھلی ہے

دیوان پنجم: ان کھلے بالوں پہ کیوں کرنہ پری مرجاوے — بدبلا ہے تری آشفتہ سری کی تصویر

دیوان ششم: کاش وہ کھول کے زلفوں کو نہ نکلے ہوتے — ہوگیا میں تو گرفتارِ بلا عید کے دن

اب دیکھیے کہ یہ لہجے اور انداز دیوان ہفتم میں کس طرح بدل گئے ہیں:

دیوان ہفتم: لکھنا ہے پیچ وتاب تری زلف کا مجھے — اب کے قلم بناؤں گا شاخِ غزال کا

دیوان ہفتم: چوٹی کا دھیان ساتھ ہے ڈر ہے کہ جسم زار — طعمہ لحد میں ہووے نہ مارِ عذاب کا

دیوان ہفتم: گھیر لے یار کے رخسار کو جب افعی زلف — منزل آسان ہے جب یاد ہوا قرآن ثلث

یہاں اس بات کا ابھی احساس ہوتا ہے کہ معنی کس طرح لہجے اور انداز کو بدل دیتے ہیں۔ یہ شاعری اس لیے بے اثر اور اس کا لہجہ اس لیے پھیکا ہے کہ اس میں زندگی کا کوئی تجربہ شامل نہیں ہے۔ یہ محض قافیے سے نئے نئے مضمون تلاش کرنے کی شاعری ہے۔ اب ''عشق'' اس شاعری کا مرکز نہیں رہا اور اسی لیے بیان ہجر میں ''ہجریت'' اور بیانِ وصل میں ''وصلیت'' باقی نہیں رہی اور شاعری کے لہجے نے اثر وتاثیر کی طرف سے منہ موڑ لیا ہے۔

اس دیوان میں بھی سنگلاخ زمینوں میں غزلیں کہی گئی ہیں اور غزلیں عام طور پر قصیدہ طور طویل ہیں۔ شاید ہی کوئی قافیہ ایسا ہو جو ان طویل غزلوں میں استعمال نہ کیا گیا ہو۔ اس کا احساس خود مصحفی کو بھی ہے: ع رفتہ رفتہ قافیے بندھ کر قصیدہ ہوگئے۔ دوغزلہ وسہ غزلہ بھی خاصی تعداد میں ہیں اور اسی طرح چار غزلہ و پنج غزلہ بھی خاصی تعداد میں ہیں۔ ردیف ''چراغ'' میں چھ غزلیں اور ردیف ''شمع'' میں آٹھ غزلیں کہی ہیں۔ ''قصیدہ طور'' غزلوں کا یہ عمل سارے دیوان میں ملتا ہے:

از بس حسابِ شعر سے باہر قدم رکھا — یارانِ عہد کی جو غزل تھی قصیدہ تھا

طویل غزلیں کہنا اس دور کا عام رجحانِ شاعری تھا۔ اس دیوان میں کثرتِ کلام وبسیار گوئی کی وجہ سے مضامین کی تکرار عام ہے۔

انگریزی زبان وکلچر کے اثرات بھی اس دیوان میں نظر آنے لگے ہیں۔ انگریز ڈاکٹروں نے ہمارے طبیب وجراح سے زیادہ اہمیت حاصل کرلی ہے:

زخم شمشیر نگہ حیف کہ اچھا نہ ہوا — کرنے کو اس کی دوا ڈاکٹر انگریز آیا

اس طرح ''بسکٹ'' کا لفظ بھی انگریزی اقتدار کے ساتھ اس معاشرے میں عام ہوا۔ مصحفی نے چھپٹ، گھٹ، بلکٹ، لٹ کے قافیے کے ساتھ ''بسکٹ'' کو بھی ایک شعر کا قافیہ بنایا ہے:

ہے یہ فلکِ سفلہ وہ پھیکا سا فرنگی — رکھتا ہے مہ وخور سے جو پاس اپنے دو بسکٹ

ایک اور شعر دیکھیے جس سے اس معاشرے کے باطن میں انگریزی تہذیب کے غالب آ جانے کا اشارہ ملتا ہے:

یوں تو بڑا صاحب ہر اک ہے جو لندن سے آتا ہے
نوبتیں گھر گھر شادی کی پر آیا تب ہشتمین بجیں

ہشتمین یعنی وارن ہیسٹنگز۔

ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ اس دیوان کا بڑا حصہ ''معنی بندی'' کے رجحان کا حامل ہے لیکن اس میں سادہ گوئی، خاص طور پر ردیف ''یے'' میں، مصحفی کی شاعری کا اصل رنگ، لیکن زیادہ خارجیت کے ساتھ، دوبارہ نظر آنے لگتا ہے۔ اب مصحفی ان دونوں رنگوں پر اظہارِ افتخار کرتے ہیں۔ اپنے ایک قصیدے در مدح میر فضل علی میں بھی اس کا اظہار کیا ہے:

جو معنی بندی پہ جاؤں تو ہوں جلال اسیر
جو سادہ گوئی پہ آؤں تو ہوں فصیحی وقت

یہ وہ زمانہ ہے جب سودا، انشا، جرأت، قتیل اور خود میر بھی وفات پا چکے ہیں اور اب مصحفی کا مدمقابل کوئی دوسرا موجود نہیں ہے۔ نئی نسل کے شعرا مثلاً ناسخ و آتش نمایاں ہو رہے ہیں:

مرزا و میر کا تو نہ کر ذکر مصحفی
اشعر ہیں اب تو کشورِ ہندوستاں میں ہم

حسد کی جا نہیں اے مصحفی کلام ان کا
کہ اپنے وقت کے مرزا و میر ہم بھی ہیں

اور اسی وجہ سے شاعرانہ تعلّی بڑھ گئی ہے۔

قادرالکلامی، پُر گوئی، ہر رنگ میں شعر کہنے اور نئے رجحانات کے مطابق خود کو ڈھالنے کی غیر معمولی صلاحیت وہ خصوصیات ہیں جو اس دیوان میں نمایاں ہو کر سامنے آتی ہیں۔

دیوان ہشتم:

''دیوان ہشتم''، مصحفی کا سب سے مختصر دیوان ہے جو ۱۴۵ غزلیات [۱۷۲]، ۲ رباعیات اور ایک سلام پر مشتمل ہے۔ اس دیوان میں سب حروف تہجی کے ذیل میں غزلیں موجود نہیں ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ ابھی یہ دیوان مکمل بھی نہیں ہوا تھا کہ ۱۲۴۰ھ میں مصحفی وفات پا گئے۔ گویا اس دیوان میں ۱۲۳۶ھ سے لے کر ۱۲۴۰ھ تک کا کلام شامل ہے اور یہی اس دیوان کا زمانہ تصنیف ہے۔ اسی زمانے میں وہ ریاض الفصحا کو مکمل کرنے میں لگے رہے، جو ۱۲۳۶ھ میں پورا ہوا لیکن اس کے باوجود اس میں خواجہ میر درد کے دیوان اردو کے برابر کلام ضرور ہے۔

دیوان ہشتم میں زیادہ تر غزلیں طویل ہیں جن میں اشعار کی تعداد بیس تک پہنچتی ہے، شاید ہی کوئی قافیہ ایسا ہو جو استعمال میں نہ آیا ہو اور قافیے سے جو مضمون پیدا کیا گیا ہے وہ مربوط اور دونوں مصرعے یک لخت ہیں۔ سنگلاخ زمینوں میں نئے سے نئے قافیوں سے مضمون پیدا کرنا یہی اس دیوان کا معیارِ شاعری ہے:

جو قافیہ ہو وضع پر اپنی نشست کھائے
کہہ دوسری غزل بھی یہ ہے شرط مصحفی

اس دیوان میں بھی ''عشق'' شاعری کا مرکز نہیں ہے۔ سارے دیوان میں قافیے سے مضمون پیدا کرنے کا احساس ہوتا ہے۔ عام طور پر ردیف مزاجِ غزل کو متعین کر دیتی ہے۔ اگر زمین سادہ ہے تو اس میں پھر بھی گنجائش نکل آتی ہے لیکن سنگلاخ زمین میں ردیف مزاجِ غزل پر حاوی آ جاتی ہے اور اسی لیے سنگلاخ زمین میں عام طور پر اچھا

شعر نکالنا مشکل ہوتا ہے اسی لیے ساری قادرالکلامی کے باوجود یہاں شاعری بے اثر اور پھیکی ہے۔ اس دیوان میں موضوعاتِ شاعری بھی محدود ہو گئے ہیں۔ عام طور پر وہ مضامین ہیں جنھیں مصحفی اپنے پچھلے دواوین میں برت چکے ہیں لیکن ان سب باتوں کے باوجود اس دیوان کی ایک ''انفرادیت'' بھی ہے۔ جیسا کہ ہم کہتے آئے ہیں ''سادہ گوئی'' مصحفی کی تخلیقی شخصیت کا بنیادی مزاج ہے اور ''معنی بندی'' وہ نیا رجحانِ شاعری ہے جو دیوان ششم و ہفتم میں مصحفی نے اپنی استادانہ حیثیت و مقبولیت کو برقرار رکھنے کے لیے اختیار کیا تھا۔ لیکن سادہ گوئی کو بھی، اپنے فطری مزاج کے سبب برقرار رکھا تھا۔ اسی لیے دیوان ہفتم کی ردیف ''الف'' میں معنی بندی ہے تو ردیف ''یے'' میں ''سادہ گوئی'' حاوی ہے۔ دیوان ہشتم میں مصحفی نے معنی بندی اور صاف گوئی دونوں کو ملا کر ایک نیا رنگ بنانے کی کوشش کی ہے۔ اس کی صورت یہ ہے کہ وہ پتھر زمین میں طویل غزل کہتے ہیں، قافیے سے مضمون پیدا کرتے ہیں اور مضمون میں تخیل کی بے محابا پرواز سے دور کی کوڑی بھی لاتے ہیں لیکن زبان و بیان کی سطح پر وہ عام و سادہ زبان استعمال کرتے ہیں اور اس طرح ایک نیا رنگ پیدا کرتے ہیں یعنی مضامینِ شعر تو معنی بندی کا اظہار کرتے ہیں لیکن اظہار سادہ و عام زبان میں ہوتا ہے۔ دیوانِ ہشتم میں مصحفی ان دونوں کا امتزاج کر دیتے ہیں اور اس امتزاج کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

سبک وضعوں کو لے جاتا ہے سیل فتنہ ہر جانب — کہیں پانی میں بہتا ہوا پتھر نہیں آتا
صورتِ چشم اگر پائی ہے بادام نے تو — برگِ بادام بھی خاکا ہے ترے ابرو کا
کل پتنگ اس نے جو بازار سے منگوا بھیجا — سادہ مانجھے کا اسے ماہ نے گولا بھیجا
ایک کی باقی رہی ہرگز نہ نسل — مصحفی راون کے جو ستر تھے پوت
اس سے خس بہتر جو شامے کو کرے ہے خوش دماغ — کچھ بھی بوئے آدمیت ہو نہ جس انسان میں
اے مصحفی احوالِ عدم یوں نہیں کھلتا — گر ہاتھ میں میرے وہ کمر آئے تو کہیے
زلفوں کے راستے میں کجی کس طرح سے آئے — دونوں کے درمیاں میں کلام مجید ہے

دیوان ہشتم میں دو احساس بہت نمایاں ہیں۔ ایک یہ احساس کہ میری شاعری کا زمانہ گزر گیا ہے اور دوسرا یہ کہ میرا وقت قریب آ پہنچا ہے۔ یہ دونوں احساس اتنے شدید و سفاک ہیں کہ مصحفی کی تخلیقی شخصیت کو کمزور کر دیتے ہیں مثلاً پہلے احساس کے تعلق سے یہ شعر دیکھیے:

کیا اب کے شاعروں میں تری قدر مصحفی — مانا میں یہ تو افصحِ ہندوستاں ہوا
شاعر ہوئے جب سے تازہ پیدا — اے مصحفی ہم سلف سے ٹھہرے
اس قدر چشمِ عزیزاں میں ہوا ہوں میں سبک — کہ مری زیست کا جو دم ہے گراں مجھ پر ہے

دوسرا احساسِ مرگ ہے، یہ احساس دیوانِ ششم سے شروع ہوتا ہے، دیوان ہفتم میں بڑھ جاتا ہے اور دیوان ہشتم میں ضعف و پیری میں احساسِ مجبوری شامل ہو کر شدت اختیار کر لیتا ہے:

آخر عمر اپنی نظروں میں — جامۂ زندگی کہن سا لگا
نہ کریو عمر دو روزہ پہ مصحفی تو غرور — کہ آدمی کو نہیں چھوڑتی قضا آخر
بے لطف زندگی کے ہیں دن ابھی اے اجل — تیرے ہی انتظار میں بیٹھے ہیں کب سے ہم
اجل تو ہی سبک کر مجھ کو آ کر — دلوں پر میں گرانی کر رہا ہوں

قریب ساحل آ پہنچی ہے کشتی
غنیمت ہے کوئی دم زندگانی

ورا۶ عمر گرامی کے دن قریب آئے
رہی ہے زیست بھی کچھ اب تو ہے وہ ذلت کی

ان اشعار میں جو شدتِ اظہار ہے وہ اس دیوان کے دوسرے مضامین میں نہیں ہے، ایک شعر میں مصحفی نے اپنی عمر ۸۰ برس بتائی ہے:

ہیں اے مصحفی اسی برس میں
نہیں اب اعتمادِ عمر فانی

گویا یہ غزل مصحفی نے ۱۲۴۰ھ میں کہی۔ مصحفی کا سالِ ولادت ہم پچھلے صفات میں ۱۱۶۰ھ متعین کر آئے ہیں۔ مصحفی انگریزی اقتدار کے خلاف تھے جس کا اظہار نہ صرف دیوانِ ہفتم میں کیا ہے بلکہ دیوانِ ہشتم میں بھی کیا ہے:

توڑ جوڑ آوے ہے کیا خوب نصاریٰ کے تئیں
فوجِ دشمن سے وہ ہیں لیتے ہیں سردار کو توڑ

مالک الملک نصاریٰ ہوئے کلکتے کے
یہ تو نکلی عجب اک وضع کی جنجال کی کھال

ہم نے یہاں مصحفی کے آٹھوں اردو دواوین کے مزاج و رنگِ سخن کو اس طرح نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے کہ مصحفی کے ذہنی ارتقاء کی ایک تصویری سامنے آ جائے۔ ان کی غزلوں، قصائد، اور مثنویات کا مطالعہ آگے آئے گا۔ غزلوں کے دواوین میں مثنویات اور دوسری اصنافِ سخن شامل ہیں جب کہ اردو قصائد کا دیوان ''کلیاتِ مصحفی'' کے تحت، ''جلد نہم'' کے طور پر الگ سے شائع ہوا ہے[۱۷۳]

مصحفی نے ایک مختصر سا رسالہ ''خلاصۃ العروض'' کے نام سے تالیف کیا تھا جس کا ذکر ''مجمع الفوائد'' کے مطالعے میں پہلے آ چکا ہے۔ ریاض الفصحا میں بھی مصحفی نے اس کا ذکر کیا ہے[۱۷۴]

مصحفی نے اپنی ایک اور تصنیف ''مفید الشعرا'' کا ذکر بھی کیا ہے جس کا موضوع محاورہ فارسی ہے لکھا ہے کہ ''مفید الشعرا'' کی تالیف سے ان کی فارسی دانی کا مرتبہ روشن ہو جائے گا اور یہ بھی بتایا ہے کہ ''ایں ہمہ شیرینی کہ در ریختہ دارم طفیل فارسی است'' [۱۷۵]

۱۲۹۶ھ/ ۱۸۷۸ء میں مطبع تاج المطابع رامپور سے مصحفی کے چار دواوین کا ایک انتخاب شائع ہوا تھا۔ یہ انتخاب امیر مینائی (م ۱۳۱۸ھ/ ۱۹۰۰ء) اور ان کے استاد مظفر علی اسیر لکھنوی (م ۱۲۹۹ھ/ ۱۸۸۱ء) نے مل کر کیا تھا۔ انتخاب کرتے وقت انھوں نے مصحفی کے کلام میں اپنی طرف سے اصلاحیں کر کے زبان و بیان کو اپنے زمانے کے جدید اسلوب کے مطابق کر دیا۔ عبدالسلام رامپوری نے چاروں قلمی دواوین مصحفی اور مطبوعہ انتخاب مصحفی کا مقابلہ کیا تو معلوم ہوا کہ انھوں نے اشعارِ مصحفی میں پانچ قسم کی اصلاحیں کی ہیں: (۱) کہیں الفاظ کی کمی بیشی اور تغیر و تبدل کیا ہے (۲) کہیں اسالیب کلام میں اصلاحیں کی ہیں (۳) کہیں فقروں میں تغیر و تبدیل کیا ہے (۴) کہیں پورے پورے مصرعوں کی ترمیم کر دی ہے۔ (۵) اور کہیں پورے پورے اشعار کی اصلاح کر دی ہے۔ ان عنوانات کے تحت عبدالسلام رامپوری نے کئی کئی مثالیں دی ہیں[۱۷۶] اردو ادب میں اس پیمانے پر تحریف کی دو نمایاں مثالیں ملتی ہیں۔ ایک محمد حسین آزاد کے مرتبہ دیوانِ ذوق کی اور دوسری اسیر و امیر کے منتخبہ دیوانِ مصحفی کی[۱۷۷]

مصحفی کی غزل

مصحفی نے جب شاعری کا آغاز کیا تو سودا و میر کی شہرت و مقبولیت کا سورج پوری تمازت کے ساتھ چمک رہا تھا۔ اس دور کے ہر نئے شاعر کی طرح مصحفی بھی ان دونوں سے متاثر ہوئے اور جب امروہہ سے آنولہ اور بریلی سے ٹانڈہ پہنچ کر نواب محمد یار خاں کے دربار سے وابستہ ہوئے تو یہاں بھی جس شخص سے ''بہ سبب سلیم مزاجی و نسبت ہم شاعری رابطہ شدید'' [۱۷۸] قائم ہوا وہ بھی سودا کے شاگردِ رشید قائم چاند پوری تھے جو اپنے تخلیقی مزاج کی مناسبت سے میر کے رنگِ سخن سے بھی بہت قریب تھے۔ قائم کے ہاں میر و سودا دونوں کی شاعری کا رنگ موجود ہے۔ یہ وہ پہلا ''اثر'' تھا جو مصحفی نے قبول کیا تھا۔ ٹانڈہ سے جب وہ لکھنؤ پہنچے اور فیض آباد جا کر، قائم کے رقعہ کے ساتھ، سودا سے پہلی اور آخری بار ملے تو وہاں سے وہ ناخوش لوٹے۔ اور جب ایک سال بعد ۱۱۸۷ھ میں دلّی آئے تو یہاں اور شخصیتوں کے علاوہ دو ہستیوں سے زیادہ متاثر ہوئے۔ ان میں سے ایک محمد تقی میر تھے اور دوسرے شاہ حاتم۔ میر کے ''اثر'' کا اندازہ اس سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ ''تذکرہ ہندی'' میں مصحفی نے میر کو ''جادو کار'' [۱۷۹] کہا ہے اور ''عقدِ ثریا'' میں لکھا کہ ''در فنِ ریختہ مرد صاحب کمال است کہ مثلِ او از خاکِ ہند دیگرے سر بر نیاوردہ۔ چرخِ پیر را سالہائے دراز چرخ باید زد کہ ہیچو شخصے را بروئے کار آرد'' [۱۸۰] بوڑھے شاہ حاتم بھی دلّی میں تھے اور ان کی حیثیت مسلم الثبوت استاد کی تھی۔ مصحفی کی محفلِ مشاعرہ میں اکثر بعدِ مغرب آتے۔ ''دیوان زادہ'' میں شاہ حاتم کے ہاں بھی وہی رنگِ شاعری موجود ہے جو میر و سودا کے ہاں ایسا نکھرا کہ ان ہی سے منسوب ہو کر رہ گیا اور جسے عام اصطلاحوں میں داخلیت و خارجیت کا نام دیا جاتا ہے۔ اسی لیے میر اور سودا مصحفی کے لیے ایک مثال، ایک نمونہ بن گئے اور وہ ساری عمر انھیں دونوں سے اپنا قد ناپتے اور خود کو میر و سودا کا مسند نشین سمجھتے رہے:

مسند نشینِ ریختہ جب تک ہے مصحفی — جیتا ہے میر، درد بھی سودا نہیں موا
حسد کی جا نہیں اے مصحفی کلام ان کا — کہ اپنے وقت کے مرزا و میر ہم بھی ہیں
ریختہ گوئی کی بنیاد ولی نے ڈالی — بعد ازاں خلق کو مرزا سے ہے اور میر سے فیض

مصحفی کے دواوین میں ایسے اشعار اکثر ملیں گے جن میں میر و سودا کا ذکر آتا ہے۔ یہ دونوں شاعر ساری عمر مصحفی کے ساتھ رہے۔ ۱۱۹۶ھ میں میر لکھنؤ چلے گئے۔ مصحفی دلّی میں ہی تھے اور میر کی ''تازہ گوئی'' کے رنگ میں شاعری کر رہے تھے۔ مصحفی نے لکھا:

مصحفی گر یہ غزل میں لکھ کے بھیجوں لکھنؤ — میر رختِ تازہ گوئی تہ کرے دیواں سمیت

یہ ''تازہ گوئی'' وہی رنگِ شاعری تھا جو ایہام گوئی کو مسترد کر کے ردِعمل کی تحریک کی صورت میں مرزا مظہر جانجاناں، یقین اور شاہ حاتم سے ہوتا ہوا میر و سودا تک پہنچا تھا اور انھوں نے اپنی غیر معمولی تخلیقی صلاحیتوں سے وہ پھول کھلائے تھے کہ یہ رنگِ سخن ان سے مخصوص ہو گیا تھا۔ میر کی ''تازہ گوئی'' داخلیت کہلائی اور سودا کی ''تازہ گوئی'' خارجیت کہلائی۔ یہ وہی طرز تھا جسے مصحفی نے ''طرزِ عاشقانہ'' [۱۸۱] کہا ہے۔ مصحفی کی غزل کو سمجھنے کے لیے یہ باتیں پیش نظر رکھنا اس لیے ضروری ہیں کہ بنیادی طور پر مصحفی کی غزل انھیں اثرات کے دائرے میں رہتی ہے۔ مصحفی اس وقت بھی اس دائرے میں رہے جب وہ دلّی میں تھے اور اس وقت بھی جب وہ لکھنؤ میں خود کو جمانے اور حریفوں کو زیر کرنے کے لیے جرأت

وانشا کے رنگ کو اپنا رہے تھے اور اس وقت بھی جب لکھنؤ کی تہذیبی و ذہنی فضا بدل گئی تھی اور ''معنی بندی'' کی ہوا نے دوسرے رنگوں کی بساط الٹ دی تھی۔ مصحفی، تازہ گوئی کے رنگ، کو جسے وہ سادہ گوئی کا نام بھی دیتے ہیں، جرأت، انشا، ناسخ وغیرہ کے رنگوں میں جذب کر کے اپنی انفرادیت کا لوہا منواتے رہے۔ مصحفی کی شاعری کے نظام شمسی کا یہی وہ بڑا دائرہ ہے، جس کے مرکز میں تازہ گوئی (سادہ گوئی) کا سورج مصحفی کی تخلیقی قوتوں کو مسلسل حرارت و نور بہم پہنچاتا ہے۔ اس مرکز سے وہ کبھی نہیں ہٹے اور اسی میں کبھی کم کبھی زیادہ وہ دوسرے نئے رنگ بھی شامل کرتے رہے۔ اسی عمل سے ان کے ہاں وہ تخلیقی امتزاج وجود میں آتا ہے جو مصحفی کی انفرادیت ہے اور جو مختلف رنگوں کی وجہ سے عام طور پر قاری کی نظر سے محو ہو جاتی ہے اور مصحفی کا قاری یہ پوچھنے لگتا ہے کہ مصحفی نے تو ہر رنگ میں شعر کہے، آخر ان کی انفرادیت کیا ہے؟

تخلیقی سطح پر امتزاج کا یہ کام قائم چاند پوری نے بھی کیا تھا لیکن وہ اس میں کامیاب نہ ہو سکے تھے اور ان کے شعر یا تو بالکل میر جیسے ہو گئے یا بالکل سودا جیسے ہو گئے وہ اس سطح پر میر یا سودا سے بلند یا الگ نہ ہو سکے۔ اس کے برخلاف مصحفی کے اشعار کو دیکھیے تو وہ میر کے سے ہوتے ہوئے بھی میر سے الگ ہیں۔ سودا کے رنگ سے ملتے ہوئے بھی سودا سے الگ ہیں۔ مصحفی کے اشعار، قائم چاند پوری کی طرح، سودا یا میر کے کلام میں اس طور پر جذب نہیں ہوتے کہ صاحب نظر انھیں پہچان نہ سکیں۔ یہی الگ پن ان کی انفرادیت ہے۔ جب دو مختلف عناصر کے امتزاج سے ایک نیا مرکب وجود میں آتا ہے تو اس مرکب میں ایک معمولیت، ایک اعتدال (Normality) پیدا ہو جاتا ہے۔ ان دونوں عناصر کا الگ پن سمٹ کر ٹھنڈا ہو جاتا ہے اور وہ شدت تحلیل ہو جاتی ہے جو الگ الگ ان دونوں عناصر میں موجود تھی۔ مصحفی کے ہاں سودا کی انفرادیت جب میر کی انفرادیت میں تحلیل ہوئی تو اس سے ایک ایسا آمیزہ وجود میں آیا جس میں وہ ''نمایاں پن'' (emphasis) نہیں تھا۔ جس سے ہم سودا یا میر کی شاعری کو پہچانتے ہیں۔ یہ ''نمایاں پن'' تو اس آمیزہ میں تحلیل ہو کر ایک نئے اعتدال پر آ گیا تھا۔ تخلیقی امتزاج سے پیدا ہونے والا یہی اعتدال (Normality) مصحفی کی انفرادیت ہے۔ یہ انفرادیت میر و سودا کے امتزاج سے بھی پیدا ہوئی اور جرأت و انشا اور ناسخ کے امتزاج سے بھی اور ہر نئی صورت میں مصحفی نے اپنے مزاج کی انفرادیت کو قائم رکھا اور وہ دوسرے شاعروں کی طرح کسی رنگ میں جذب ہو کر نہیں رہ گئے۔

امتزاج سے پیدا ہونے والی انفرادیت کی یہ وہ روایت تھی جو شاہ حاتم سے شروع ہوئی جس میں میر و سودا کے ہاں ابھرنے والے دونوں رنگ ساتھ چل رہے ہیں۔ کبھی الگ الگ اور کبھی مل کر۔ قائم چاند پوری کے ہاں بھی یہ دونوں رنگ الگ الگ موجود ہیں لیکن امتزاج کی سطح پر وہ ناکامیوں سے ہم کنار رہے۔ مصحفی اس امتزاج میں کامیاب ہو گئے اور یہ امتزاج اردو غزل کی تاریخ میں، تخلیقی سطح پر، ایک ایسا ''عظیم امتزاج'' ہے جس نے اس وقت سے لے کر آج تک اور ہر دور میں اردو غزل کو متاثر کیا۔ شاید ہی کوئی بڑا غزل گو ایسا ہوگا جو اس نئے رنگِ سخن سے فیض یاب نہ ہوا ہو۔ مصحفی نے اس امتزاج سے نئے نئے امکانات کے اتنے سرے ابھارے اور اتنی صورتیں سامنے لائے کہ وہ آج تک ''شاعروں کے شاعر'' ہیں۔ میر کے رنگ میں سب نے ہی شعر کہے مثلاً قائم نے بھی کہے اور ناسخ نے بھی لیکن جب وہ اس رنگ میں کامیاب ہوئے تو زیادہ سے زیادہ میر جیسے شعر کہہ سکے۔ میر کی انفرادیت ہے کہ وہ اپنے رنگِ سخن کے کم و بیش سارے امکانات اپنے تصرف میں لے آئے اور آنے والوں کے لیے کچھ نہ چھوڑا۔ اسی لیے میر کے رنگ میں

ایسے شعر نہیں کہے جاسکتے جو خود میر کے رنگ سے بہتر ہوں۔ سودا اپنے رنگِ سخن میں سارے امکانات کو اپنے تصرف میں نہ لا سکے اس لیے ان کے رنگ میں ان سے آگے نکل جانے کا امکان موجود رہتا ہے۔ مصحفی نے سودا کے رنگ میں میر کے رنگ کو ملا کر ایک ایسا رنگ بنایا جس میں آنے والے شعرا کے سامنے امکانات کے نئے دروازے کھل گئے۔ مصحفی نے اس رنگ کو اور دوسرے رنگوں مثلاً معاملہ بندی (ادا بندی) اور معنی بندی میں ملا کر بھی نئے امکانات پیدا کیے۔ اسی لیے مصحفی کی شاعری نئے امکانات سے معمور ہے اور کم و بیش جتنے رنگ آنے والے زمانوں میں اردو غزل میں ابھرے، ان کا ایک بنیادی مخرج و ماخذ مصحفی کی غزل بھی ہے۔

مصحفی کی غزل کو بحیثیتِ مجموعی دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ مصحفی نے بنیادی طور پر تین طرز یا رنگِ سخن اختیار کیے اور ان کی غزل یکے بعد دیگرے انھیں دائروں میں گردش کرتی ہے۔ ایک ''تازہ گوئی'' کا رنگ جس میں سادہ گوئی بھی شامل ہے۔ تازہ گوئی اصلاً عشقیہ شاعری ہے جس میں داخلی و خارجی رنگ دونوں شامل ہیں۔ داخلی رنگ کے ممتاز نمائندے میر ہیں اور خارجی رنگ کے ممتاز نمائندے سودا ہیں۔ مصحفی کو یہ دونوں رنگ عزیز ہیں اور ان دونوں کا امتزاج ان کی غزل کا بنیادی وصف اور ان کی انفرادیت ہے۔

دوسرا رنگِ سخن جو مصحفی نے لکھنؤ آکر اختیار کیا وہ ''معاملہ بندی'' کا رنگ تھا جسے ''ادا بندی'' بھی کہا جاتا ہے۔ اس رنگ کے ممتاز نمائندے میر سوز ہیں۔ جنھوں نے سادہ گوئی کے ساتھ محبوب کے حسن و جمال، ناز و ادا اور معاملاتِ حسن و عشق کو شاعری کا موضوع بنایا اور ابتذال و بازاری پن سے اسے بچائے رکھا۔ جرأت نے معاملات کو انتہا تک پہنچا دیا اور ایسے شوخ و شنگ رنگ بھرے کہ معاملاتِ حسن و عشق معاملاتِ وصل بن گئے اور وہ سماں پیدا ہوا کہ شبِ وصل پلنگ پر نظر آنے لگی۔ مصحفی جب لکھنؤ پہنچے تو سارا معاشرہ اسی رنگ پر لہلوٹ تھا اور جرأت سارے منظر پر چھائے ہوئے تھے۔ مصحفی نے بھی اس مقبولِ عام و خاص رنگ کو اختیار کیا۔ اسی کے ساتھ میر کا اثر ان کی شاعری سے کم ہونے لگا اور سودا و خارجیت والا رنگ بڑھنے لگا۔ یہ لکھنؤ کی معاشرت و تہذیب کا اثر تھا۔

تیسرا رنگِ سخن ''معنی بندی'' کا تھا جس میں قافیے اور دور از کار مضامین سے شعر میں رنگ بھرا جاتا تھا اور شاعر، ایہام گویوں کی طرح، تلاشِ مضمون میں زمین آسمان چھان مارتا تھا۔ یہ خیالی شاعری تھی جس کا تعلق زندگی سے باقی نہیں رہا تھا۔ یہاں جذبہ، احساس یا تجربہ کوئی اہمیت نہیں رکھتا تھا۔ اس رنگِ شاعری پر فارسی گو جلال، اسیر اور صائب تبریزی کی تمثیلیہ (مثالی) شاعری کا اثر نمایاں تھا۔ ناسخ اسی رنگِ سخن کے ممتاز نمائندہ تھے۔ مصحفی نے الگ الگ ان تینوں رنگِ سخن کے امتزاج سے اپنی انفرادیت کو جنم دیا ہے۔

یاد رہے کہ میر کا رنگ داخلیت کا رنگ ہے۔ میر باطن کے حوالے سے ساری کائنات کو دیکھتے ہیں لیکن سودا کے رنگ میں خارجیت ہے، ایک نشاطیہ لے ہے سودا بیروں بیں اندازِ نظر کے شاعر ہیں اور انھوں نے باہر کی دنیا سے تعلق پیدا کر کے شاعری کو نئی وسعت دی۔ سودا کی غزلوں میں قصیدے کا رنگ دھیما ہو کر آیا ہے اور غزل کے لیے ایک توانا رنگ بن گیا ہے۔ سودا میں غنائی قوت کم ہے لیکن توانائی زیادہ ہے۔ اسی لیے ان کی غزل کے لہجہ اور طرز میں قوت محسوس ہوتی ہے۔ مصحفی میر کی طرح نہ 'دروں بیں' ہیں اور نہ سودا کی طرح 'بیروں بیں' ہیں۔ ان کے طرز و لہجہ میں سودا کا ساز ور و قوت نہیں ہے لیکن ایک ایسا ملائم سا دھیما پن ضرور ہے جو انھیں میر سے قریب لے جاتا ہے۔ مصحفی سودا کو اسی زور اور قوت سے پہچانتے ہیں: ع ''سودا فنِ ریختہ میں گزرا رستم''۔ لیکن اس دھیمے پن کے باوجود وہ سودا کے مزاج

سے بھی قربت رکھتے ہیں اور اس مزاج کو اپنی شاعری میں شعوری طور پر کوشش سے سموتے ہیں:

روندا اسے تمام مرے رخشِ کلک نے
سودا سے بچ رہا تھا جو میدان شاعری

مصحفی میں میر و سودا دونوں کے رنگ کو قبول کرنے اور ان دونوں کے مزاج کو ملا کر ایک نئی صورت دینے کی ایسی صلاحیت تھی جو کسی دوسرے میں نہیں تھی۔ اس عمل سے وہ اردو غزل کی روایت کو آگے بڑھاتے اور اسے نئے نئے امکانات سے روشناس کراتے ہیں۔ اب تک ہمارے اہلِ نقد مصحفی کا مقابلہ میر سے، درد سے، سودا سے الگ الگ کرتے ہیں اور ہم رنگ اشعار کو دیکھ کر بتاتے ہیں کہ یہاں مصحفی میر سے قریب آ گئے ہیں اور یہاں سودا، سے یہ تقابل اس لیے درست نہیں ہے کہ مصحفی نہ کہیں میر بن سکے ہیں اور نہ کہیں سودا بن سکے ہیں۔ میر یا سودا جیسے شعر کہنے میں وہ قائم چاند پوری کو بھی نہیں پہنچتے۔ مصحفی کے اشعار کو دیکھیے وہ ان دونوں شاعروں سے کچھ الگ سے، کچھ مختلف سے نظر آئیں گے لیکن ان جیسے نہیں ہوں گے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ مصحفی نے میر و سودا کا اثر تو قبول کیا ہے اور خصوصیت سے دیوانِ اول و دیوان دوم میں "تازہ گوئی" کو شعارِ شاعری بنایا ہے لیکن انھوں نے قائم کی طرح، سودا یا میر جیسے شعر کہنے کی کوشش نہیں کی بلکہ اپنے جذبے، احساس یا تجربے کو ان اثرات میں جذب کر کے بیان کیا ہے اور اس امتزاج میں وہ طرز و رنگ پیدا ہو گیا ہے جو مصحفی کی انفرادیت ہے اور جس نے غزل کی روایت میں امکانات کے نئے در وا کیے ہیں۔ اب اس بات کی وضاحت کے لیے دیوان اول و دوم سے چند شعر دیکھیے جن میں "تازہ گوئی" کے تحت مصحفی نے میر، سودا اور درد کے اثرات کو قبول کر کے ان سب کے امتزاج سے اپنا رنگ بنایا ہے:

تیرے بیٹھے جو ہمیں یاد بھی آیا کوئی کام
ہم نے موقوف اسے وقتِ دگر پر رکھا

نہ آفتاب چھپے ہے نہ شام ہوتی ہے
یہ روزِ ہجر ہے یارب کہ دن قیامت کا

مصحفی سے تو میں واقف نہیں لیکن کوئی شخص
صبح سے در پہ کھڑا ہے ترے، مجرائی سا

یا کوئی بالوں کی بو سے اس کی واقف ہی نہ تھا
یا کھلی جب زلف تو عالم معطر ہوگیا

چلے بھی جا جرسِ غنچہ کی صدا پہ نسیم
کہیں تو قافلۂ نو بہار ٹھہرے گا

منھ اٹھ گیا جدھر کو ادھر ہی چلے گئے
آوارگانِ شوق کو منزل سے کیا خبر

جتنا کہ یہ دنیا ہمیں خوار رکھے ہے
اتنے تو گنہگار زمانے کے نہیں ہم

اے دل شب فراق سے مت ڈھونڈھ روشنی
یہ ہے وہ شب کہ جس کی سحرگاہ ہی نہیں

تفتہ دل سوختہ جاں چاک جگر خاک بہ سر
کیا کہیں مصدر صد گونہ بلا ہم ہی ہیں

روتا پھروں ہوں تنہا میں قافلے میں یارو
منزل پہ میرے ساتھی مجھ سے، بچھڑ گئے ہیں

وہ ہم سے گر خفا ہیں تو ہم بھی مصحفی اب
لوہے کی درمیاں میں دیوار کھینچتے ہیں

کنجِ قفس میں دیکھ کے کہتی ہے مجھ کو خلق
اس مرغ کو بھی حسرتِ پرواز ہے سنو

تیار ہوا ہے قافلہ سب
پھر دیر یہ کیا ہے چلنے والو

لگنے چلی تھی آنکھ کہ اتنے میں مصحفی
بولا جو مرغِ صبح تو پھر نیند اچٹ گئی

آتا ہے جی میں چادر ابرِ بہار کو
ایسی ہوا میں سر پہ ذرا تان لیجیے

اس گل بدن نے بندِ قبا جوں ہی وا کیے
مجلس تمام پھولوں کی بو سے مہک گئی

لوگ کہتے ہیں محبت میں اثر ہوتا ہے
کون سے شہر میں ہوتا ہے کدھر ہوتا ہے

اک بجلی کی کوند ہم نے دیکھی
اور لوگ کہیں ہیں وہ بدن تھا

مصحفی ہم تو یہ سمجھے تھے کہ ہوگا کوئی زخم
تیرے دل میں تو بہت کام رفو کا نکلا

شب اک جھلک دکھا کر وہ مہ چلا گیا تھا
اب تک وہی سماں ہے غرفے کی جالیوں پر

رسم ہے قافلے والوں کی کہ جنگل کے تئیں
یک بہ یک چلتے ہوئے آگ لگا جاتے ہیں

جھپکی ہے مصحفی کی ابھی آنکھ اک ذرا
تم اس کو اس گھڑی نہ جگاؤ تو خوب ہے

زخویش رفتہ ہوں اتنا کہ کچھ نہیں معلوم
شبِ وصال ہے یہ، یا شب جدائی ہے

چمن ہے سبزہ ہے ساقی ہے اور ہوا بھی ہے
جو یار ایسے میں ہووے تو اک مزا بھی ہے

ان اشعار کو پڑھیے تو آپ محسوس کریں گے کہ یہ اشعار میر و سودا جیسے ہوتے ہوئے بھی میر یا سودا جیسے نہیں ہیں۔ ان کے اندر ان شاعروں کی آوازیں ایک دوسرے میں جذب ہوگئی ہیں کہ یہ ایک الگ سی آواز بن گئی ہے۔ جس سے امکان کے نئے در وا ہوتے ہیں۔ آوازوں کا یہ ویسا ہی آہنگ ہے جیسے کسی راگ میں کوئی ایک سُر لگا دیا جائے۔ وہ سُر جو لگایا گیا ہے وہ بھی نیا نہیں ہے اور وہ راگ جس میں یہ سُر لگایا گیا ہے وہ بھی نیا نہیں ہے لیکن اس طور پر یہ پہلی دفعہ لگایا گیا ہے کہ یہ ایک نیا آہنگ بن گیا ہے۔ اب سوال یہ رہ جاتا ہے کہ اس سے جو صورت بنی ہے آیا وہ دل نشین اور خوبصورت بھی ہے یا نہیں اور یہ بنیادی بات ہے۔ تخلیقی سطح پر مصحفی کے اس امتزاجی عمل کو دیکھیے تو ایک صورت تو یہ سامنے آتی ہے کہ اس میں غم کی دھیمی لے موجود ہے جو میر سے آئی ہے۔ اس میں جذبہ و احساس بھی موجود ہے جو باطن کے نہاں خانے سے لفظوں میں در آیا ہے لیکن ساتھ ساتھ نہاں خانے کی کھڑکیاں بھی باہر کی طرف کھلی ہوئی ہیں اور باہر کی دنیا کا شور اور تازہ ہوا کا جھونکا بھی آرہا ہے۔ یہاں اندر اور باہر میں آرجار کا احساس ہوتا ہے۔ شعر کے دونوں مصرعے خارجی و داخلی لے کو بیک وقت ابھار رہے ہیں اور اس کے باوجود دونوں مصرعے یک لخت اور ایک جان ہیں اور شعر پڑھنے والے کو متاثر کر رہا ہے۔

مصحفی کے ہاں یہ عمل دو طرح سے ہوتا ہے۔ دیوانِ اول میں خاص طور پر میر کی آواز واضح طور پر سنائی دیتی ہے۔ یہاں مصحفی میر کی آواز میں سودا کی آواز کو شامل کرتے ہیں لیکن دیوانِ دوم اور اس کے بعد کے دیوان خصوصاً دیوانِ چہارم میں میر کی آواز دب جاتی ہے اور اب مصحفی سودا کی آواز میں میر کی ذرا سی آواز شامل کرتے ہیں اور اس سے ایک صورت بناتے ہیں۔

تخلیقی سطح پر ''امتزاج'' ایک بہت مشکل کام ہے لیکن مشکل کام ہونے کے ساتھ ایک مشکل یہ پڑتی ہے کہ اکثر پڑھنے والے نئی اور پرانی صورتوں کے لطیف فرق کو محسوس نہیں کرتے اور شعر پڑھ کر کہہ دیتے ہیں کہ یہ تو میر، درد یا سودا جیسا ہے حالانکہ اس شعر کو ان شاعروں کے شعر کے ساتھ رکھ کر دیکھیں تو وہ ان سے الگ نظر آئے گا۔ مصحفی کے ہاں اس امتزاج کی نوعیت و صورت وہی ہے جو ایک مرد اور ایک عورت کے ازدواج سے پیدا ہونے والے بچے کی ہے جس میں ماں اور باپ دونوں موجود تو ہیں لیکن کبھی کسی بچے پر ماں کی چھاپ زیادہ ہو جاتی ہے اور کسی پر باپ کے خدوخال زیادہ جھلکنے لگتے ہیں لیکن بچہ ان شہادتوں کے باوجود، ان دونوں سے الگ اپنا وجود اور ان دونوں سے الگ اپنے خدوخال اور ان سے پیدا ہونے والا ''اثر'' رکھتا ہے۔ شاعری میں انفرادیت کسی ایک رنگ، کسی ایک طرز، کسی

ایک لہجے، مخصوص علامات والفاظ، کسی ایک احساس کو بار بار استعمال کرنے اوران پر زور دینے سے پیدا ہوتی ہے اور یہی اس شاعر کا اسلوب شعر بن جاتا ہے لیکن جہاں دو انفرادیتوں کا امتزاج کیا جاتا ہے وہاں یہ زور، یہ شدت اسلوب، ''نمایاں پن'' باقی نہیں رہتا اور شعر میں اعتدال آجاتا ہے۔ امتزاج مصحفی کی انفرادیت ہے لیکن اس انفرادیت کی یہ نوعیت ''اعتدالیت'' (Normality) کی ہے۔ مصحفی کے ہاں یہ تخلیقی عمل ترسنے ترسانے کلپانے (Tantalizing) والی کیفیت کا اظہار نہیں ہے جیسا کہ فراق گورکھپوری نے لکھا ہے[۱۸۲] ترسنے ترسانے والی کیفیت میں مبتلا شاعر تو خود کہیں کا نہیں رہتا۔ اس کی حالت تو یونانی دیومالا کے Tantalus کی سی ہوجاتی ہے جو پھل دار جھاڑیوں سے گھرے، گہرے پانی میں کھڑا سزا کاٹ رہا ہے اور جب جھکتا ہے تو پھل اور پانی اس کی پہنچ سے باہر ہوجاتے ہیں۔ وہ بس ترستا ہے، کلپتا ہے۔ اور نہ یہ انتخابیت (Electicism) ہے جیسا کہ مجنوں گورکھپوری نے کہا ہے[۱۸۳] یہ دراصل امتزاج سے پیدا ہونے والی ''اعتدالیت'' (Normality) ہے۔ مصحفی کی آواز اس طرح فرد کی آواز نہیں رہتی بلکہ اعتدالیت (Normality) کی آواز بن جاتی ہے۔

مصحفی کے ہاں اس آواز کی دو صفات ہیں۔ ایک یہ کہ وہ سچے شاعر کی آواز ہے اس لیے دلکش ہے۔ دوسری یہ کہ مصحفی اسے کسی ایک اسلوب یا طرز کی شدت کی نہیں بلکہ اعتدال کی وسطی صورت دے دیتے ہیں اور اس طرح ہر شاعر کے مخصوص رنگ یا آواز کو ملا کر اعتدال کی سطح پر لے آتے ہیں۔ امتزاج کی یہی وہ قدرت تھی جو کبھی کبھار کسی شاعر کے ہاں اس طور پر ظہور میں آتی ہے۔ اس میں امتزاج کی سطح پر، شاعر کی آواز موجود ہوتی ہے لیکن اس شاعر کے مخصوص طرز احساس کی شدت نہیں ہوتی اسی لیے مصحفی کے شعر میر یا سودا کی طرح پڑھنے والوں کو متاثر نہیں کرتے مگر ان شاعروں کے لیے، جو شاعری کی دنیا میں کچھ کر دکھانا چاہتے ہیں مصحفی نئے امکانات کا ایک ایسا خزانہ ہیں جس سے وہ ہر رنگ کے امتزاجی سکے حاصل کر سکتے ہیں۔ اسی لیے مصحفی ''شاعروں کے شاعر'' ہیں۔ انھوں نے امتزاج سے ایک ایسی نارمل سطح پیدا کر دی ہے جس سے نئے شاعر شاعری کا زینہ چڑھ سکتے ہیں۔ یہی ''اعتدالیت'' ان کی انفرادیت ہے۔ اس میں مصحفی کے ہاں میر، درد، سودا اسی طرح موجود ہیں جس طرح ایک نومولود بچے میں ماں اور باپ دونوں موجود ہوتے ہیں۔ مصحفی اسی بات کو یوں کہتے ہیں:

مسند نشینِ ریختہ جب تک ہے مصحفی
جیتا ہے میر، درد بھی سودا نہیں موا

امتزاج کی یہی صورت مصحفی کے ہاں اس رنگِ سخن میں نظر آتی ہے جسے ''معاملہ بندی'' یا ادا بندی کہتے ہیں۔ مصحفی لکھنؤ آئے تو اپنی شاعری کا وہ مخصوص رنگ لے آئے جو مرکزِ سلطنت دہلی میں پروان چڑھا تھا لیکن اس وقت لکھنؤ کی تہذیبی فضا دوسری تھی اور یہاں معاملہ بندی سکہ رائج الوقت کا درجہ رکھتی تھی جس میں ویسے تو کم وبیش سارے چھوٹے بڑے شعرا شعر گوئی کر رہے تھے لیکن جرأت اس طرزِ سخن کے مقبول و ممتاز نمائندے تھے۔ جرأت نے میر سوز کی ادا بندی میں وہ تیز شوخی، وہ مزہ اور وہ جنسیت و جسمیت شامل کر دی تھی جو اس معاشرے کو دل سے پسند اور مرغوب تھی۔ مصحفی جب لکھنؤ آئے تو اندھے جرأت کی غیر معمولی مقبولیت کا نقارہ ہر طرف بج رہا تھا۔ مصحفی یہاں نئے تھے۔ پردیسی تھے اور بحیثیت شاعر خود کو لکھنؤ میں جمانا چاہتے تھے۔ ان کا اپنا رنگ شاعری یعنی تازہ گوئی اور عاشقانہ طرز مشاعروں میں داد وتحسین سے محروم تھا۔ مصحفی کا رنگ کلام آصف الدولہ کے لکھنؤ کے لیے بے مزہ اور پھیکا تھا جس کا خود مصحفی کو شدت سے احساس تھا:

جو قد ہیں مصحفی شاعر ہیں وے لوگ　　ہماری شاعری کیا اور ہم کیا

لکھنؤ کا یہ معاشرہ تو زندگی کے ہر عمل اور ہر فعل سے مزے کا آخری قطرہ تک نچوڑنے میں لگا ہوا تھا۔ مصحفی کو بھی بالآخر یہی رنگ اختیار کرنا پڑا۔ ابھی ان کا پہلا دیوان بھی مرتب نہیں ہوا تھا۔ اس دیوان کی بعض غزلیں اور بہت سے اشعار اسی مقبول رنگ میں کہے گئے ہیں۔ اس وقت جرأت ہی ان کے وہ حریف تھے جنھیں زیر کر کے وہ اس معاشرے میں زبر ہو سکتے تھے اور انھوں نے یہی کیا جس کا ذکر ہم جرأت کے باب میں کر آئے ہیں۔ ان باتوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے اب مصحفی کے یہ چند شعر پڑھیے جو معاملہ بندی کے طرز میں کہے گئے:

یہ طرفہ اختلاط نکالا ہے تم نے واہ　　آتے ہی پاس چٹ سے وہیں مار بیٹھنا
میں پوچھا مرا کام کس دن کروگے　　تو یوں منہ پھرا کر کہا کر چکے ہم
جاؤں جاؤں ہی جو کرتے ہو تو مانع ہے کون　　جاؤ مت جاؤ جو جاتے ہو تو جاؤ جاؤ
معشوق کو بھلا نہیں عاشق سے اختلاط　　بلبل کی ایک چونچ میں غنچے کی پھٹ گئی

کوئی کیوں نہ گریباں چاک کرے اب دیکھ لے چھب کو اس بت کی
پنڈے کا جھلکنا ہائے خدا، چولی کی مسک پھر ویسی ہی

ان اشعار میں لکھنوی معاملہ بندی کی پیروی و تقلید ہے۔ ہم ان اشعار کو پڑھ کر یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ یہ معاملہ بندی کے اشعار ہیں لیکن ان میں کوئی ایسا رنگ نہیں ہے جو جرأت کے رنگ کو ماند کر دے یا جن میں کوئی ایسا امتزاجی عمل ہو جیسا ہمیں تازہ گوئی کے ذیل میں مصحفی کے ہاں ملتا ہے۔ یہ محض تقلیدی عمل ہے۔ رنگ کو رنگ سے ملانے کی کوشش ہے۔ دیوان دوم میں ادابندی کا رنگ گہرا ہو گیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ جرأت نے اب اس رنگ کو قبول و اختیار کر لیا ہے۔ اسی رجحان کے زیر اثر مصحفی کی غزل میں سراپا، مشکل زمینیں، طویل غزلیں اور معاملات در آئے ہیں۔ دیوان دوم سے دیوان پنجم تک ایسے سینکڑوں شعر سامنے آتے ہیں جن میں معاملہ بندی کا رنگ نمایاں ہے۔ مصحفی کی معاملہ بندی میں لطف و مزہ تو ہے لیکن یہ لطف و مزہ جو جرأت کی انفرادیت ہے، مصحفی کی انفرادیت نہیں بنتی۔ اس سطح پر جرأت زیر نہیں ہوتے۔ مصحفی معاملہ بندی کو اختیار کرنے کے باوجود اپنے فطری مزاج سے مجبور رہتے ہیں۔ وہ شعر میں اتنا نہیں کھل سکتے جتنا جرأت کھل جاتے ہیں اسی لیے جرأت کی تیز شوخی اور مزہ کے مقابلے میں مصحفی کے ہاں دھیما پن باقی رہتا ہے اور جب وہ اس تک نہیں پہنچتے تو اسے ''چھنالے کی شاعری'' کہہ کر ایک طرح سے اپنی ہار مان لیتے ہیں:

نخرہ بھی شعر میں ہو تو ہاں سوز کا سا ہو　　کس کام کی وگرنہ چھنالے کی شاعری

یہی صورت انشا کے مقابلے پر مصحفی کے کلام کی رہتی ہے۔ توانائی، بلند آواز لہجہ، شوخی، ظرافت و تمسخر تیزی طراری اور حاضر جوابی سے انشا کا طرز وجود میں آتا ہے۔ یہ رنگ و مزاج مصحفی کا نہیں تھا۔ وہ مزاج کے لحاظ سے دھیمے لہجے کم گو لیکن غصے والے انسان تھے۔ فنی اعتبار سے تو وہ انشا کے مقابلے پر آتے ہیں اور ہجو یہ اشعار کی بارش کر دیتے ہیں، مشکل زمینوں کو پانی کر دیتے ہیں۔ غزل در غزل لکھتے چلے جاتے ہیں اور ہر رنگ میں شعر کہنے کی صلاحیت رکھتے ہیں لیکن وہ جرأت یا انشا جیسی شاعری کے لیے مزاجاً موزوں نہیں تھے۔ لہٰذا ''ادا بندی'' میں تو وہ جرأت کے مقابلے میں کھڑے نہ رہ سکے لیکن انھوں نے اپنی امتزاجی صلاحیت سے مروجہ لکھنوی رنگِ سخن میں ''تازہ گوئی'' کو شامل کر کے اسے ایک نیا رنگ دے دیا۔ جیسے ''تازہ گوئی'' میں مصحفی نے میر، سودا، درد کی آوازوں کے امتزاج سے ایک نئے لہجے کو جنم دیا تھا اسی

طرح انھوں نے لکھنؤ کے تہذیبی، معاشرتی مزاج سے ابھرنے والی ''ادابندی'' کو اپنے اس مزاج میں، جو وہ دلی سے لے کر آئے تھے، اس طور پر شامل کیا کہ لکھنؤ کی خارجیت میں تازہ گوئی کی ذرا سی ''داخلیت'' بھی مل گئی۔ اس امتزاجی عمل میں وہ اب سودا سے قریب آ گئے اور اس میر سے دور ہو گئے جسے وہ ''جادوکار'' و باکمال شاعر کہتے تھے اور جو اس وقت لکھنؤ میں موجود تھے اور جن سے اب برسوں ملاقات نہیں ہوتی تھی جس کا اظہار دیوانِ دوم کے ایک شعر میں بھی کیا ہے:

ہر چند کہ ملتا تو نہیں اس سے میں برسوں
پر دل میں مرے دوستی میر ہے اب تک

اس امتزاج سے ان کا رنگ سخن بدلنے لگا اور جب دوسروں نے محسوس کیا کہ مصحفی کا رنگ بدل رہا ہے تو انھوں نے جواباً کہا:

گماں غلط ہے یہ ایک آدھ کا، خدا نہ کرے
کہ اپنی طرزِ سخن سے مری زباں پھر جائے

اس نئے امتزاج سے جو صورت بنی اُس کی وضاحت سے پہلے یہ چند شعر پڑھ لیجیے تا کہ اس امتزاج سے پیدا ہونے والے نئے امکانات کو بھی آپ دیکھ سکیں:

قاصد جو گیا میرا لے نامہ تو ظالم نے
نامے کے کیے پُرزے، قاصد کو بٹھا رکھا

تم ملے یا نہ ملے اس سے تو کچھ کام نہیں
ہم کو کوچے میں ترے روز یہاں ہو جانا

جیسے گل ڈالی پہ پھولے یوں نظر آیا وہ شوخ
یک بیک ہاتھ اُس نے جب زیرِ زنخداں رکھ دیا

جب پردہ اٹھا دے ہے کبھی منھ سے وہ اپنے
اس وقت میرے منھ سے یہی نکلے ہے آہا

دیکھتے ہی اُس کے کچھ اُس کی یہ حالت ہو گئی
جو مجھے سمجھائے تھا، میں اس کو سمجھانے لگا

رات دن تو ہے مرے آغوش میں
میں ترا ساحل، مرا دریا ہے تو

مت پوچھ اس کی گات کا عالم میں کیا کہوں
نظروں میں کیا کھبی کہ وہ جی میں سما گئی

قد وہ بوٹا سا دیکھ، کہتی ہے خلق
یہ تو پودا عجب زمیں سے اٹھا

میں عجب یہ رسم دیکھی مجھے روزِ عیدِ قرباں
وہی ذبح بھی کرے ہے اور وہی لے ثواب اُلٹا

میں جو نظروں میں کہا اس کو کہ آؤں تیرے پاس
وہ بھری مجلس میں اپنا سر ہلا کر رہ گیا

جب کے بے پردہ تو ہوا ہو گا
ماہ پردے سے تک رہا ہو گا

آہستہ بولنے کو گر میں کہوں ہوں اُن سے
تو ضد سے میری دونا چلا کے بولتے ہیں

پھر پھر کے پیچھے دیکھ مجھے اس نے یوں کہا
اتنا بھی لگ نہ چل تو مرے ساتھ راہ میں

یہاں میں نے صرف چند شعر دیے ہیں جب کہ ان کی تعداد سینکڑوں تک پہنچتی ہے۔

ان اشعار کو دیکھیے اور دواوین مصحفی بھی پڑھیے تو آپ کو واضح طور پر محسوس ہوگا کہ یہ وہ رنگِ سخن نہیں ہے جو مصحفی کے ہاں میر و سودا کی آوازوں اور رنگوں کے امتزاج سے پیدا ہوا تھا بلکہ یہ اس سے الگ ایک طرز ہے جو لکھنؤ کے نئے تہذیبی ماحول اور نئے معاشرتی تقاضوں سے پیدا ہونے والی ''ادابندی'' سے وجود میں آیا ہے۔ اس میں وہ کسک، دل کو مٹھی میں لے لینے والی وہ گرمی، باطن میں اُتر جانے اور اُتار لینے والی کیفیت نہیں ہے۔ ان اشعار کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ اب مصحفی کا طرزِ فکر اور طرزِ ادا بدل سا گیا ہے۔ اس طرز کے شعر میں اظہار پانے والا خیال، خیال ہی رہتا

ہے احساس نہیں بنتا اور یہی وہ چیز ہے جسے ''خارجیت'' کے لفظ سے بیان کیا جاتا ہے۔اس طرز سے بہت سے نئے لہجوں کے امکانات نکلتے ہیں اور یہ وہ لہجے ہیں جو آنے والے زمانوں میں نئے شعرا کے ہاں اُبھرتے اور نکھرتے ہیں، جن سے وہ اپنی انفرادیتوں کے محل تعمیر کرتے ہیں۔ حیدر علی آتش کا لہجہ مصحفی کے اسی لہجے سے بنتا ہے اور منفرد ہو جاتا ہے۔اردو غزل کو اس امتزاجی عمل سے جتنا فیض مصحفی نے پہنچایا اتنا کسی دوسرے شاعر نے نہیں پہنچایا۔اس سے آتش کے ساتھ ناسخ نے بھی فیض اُٹھایا۔غالب و مومن بھی فیض یاب ہوئے۔مظفر علی اسیر و جلیل بھی فیض یاب ہوئے۔امیر مینائی، اصغر گونڈوی، حسرت موہانی اور فراق گورکھپوری نے بھی فیض اُٹھایا حتیٰ کہ فیض احمد فیض، ناصر کاظمی اور سلیم احمد بھی مستفیض ہوئے۔اس امتزاجی رنگ نے میر، سودا، جرأت وغیرہ کی انفرادیتوں کو اپنے اندر جذب کر کے ایک ایسی اعتدالیت (Normality) پیدا کر دی کہ نئے شعرا کے سامنے امکانات کے دروازے کھل گئے۔اگر مصحفی اس دور میں یہ کام نہ کرتے تو بڑے شاعروں کے رنگِ سخن کی تقلید تو ہوتی رہتی لیکن نئے نئے رنگوں کے امکانات سامنے نہ آتے۔ اس بات کو میں یہاں اپنے دور کی ایک مثال سے واضح کرتا ہوں لیکن پہلے آپ مصحفی کے دیوان سوم سے یہ چند شعر پڑھیے:

جب کہ بے پردہ تو ہوا ہوگا
ماہ پردے سے تک رہا ہوگا

میرے نامے سے خوں ٹپکتا تھا
دیکھ کر اس نے کیا کہا ہوگا

گھورتا ہے مجھے وہ دل کی مرے
میری نظروں سے پا گیا ہوگا

یہی رہتا ہے اب تو دھیان مجھے
واں سے قاصد مرا چلا ہوگا

ان کے بعد اب دیوان دوم کی ایک غزل کے یہ چند شعر دیکھیے:

گر ابر گھرا ہوا کھڑا ہے
آنسو بھی تلا ہوا کھڑا ہے

حیران ہے کس کا، جو سمندر
مدت سے رکا ہوا کھڑا ہے

ہے موسمِ گل چمن میں ہر نخل
پھولوں سے لدا ہوا کھڑا ہے

شمشاد برابر اس کے قد کے
دہشت سے بچا ہوا کھڑا ہے

اور اس کے بعد اب دیوان اول کی ایک غزل کے یہ چند شعر اور دیکھیے:

جی رات لبوں پہ آرہا تھا
مرنے میں ہمارے کیا رہا تھا

بارے ترے عہد میں وہ نکلا
خورشید بہت چھپا رہا تھا

میں سینے سے دل نکال ڈالا
یہ مجھ کو بہت ستا رہا تھا

شاید کہ شب گذشتہ اس کا
معشوق اس سے جدا ہو رہا تھا

میں صبح جو مصحفی کو دیکھا
آنکھوں سے ندی بہا رہا تھا

مصحفی (م ۱۲۴۰ھ/۱۸۲۴ء) کے یہ شعر پڑھ کر اب ناصر کاظمی (م ۱۹۷۲ء) کے یہ شعر پڑھیے جو ''دیوان'' نامی مجموعے سے لیے گئے ہیں:

دکھ کی لہر نے چھیڑا ہو گا
یاد نے کنکر پھینکا ہو گا

آج تو میرا دل کہتا ہے
تو اس وقت اکیلا ہو گا

بھیگ چلیں اب رات کی پلکیں
تو اب تھک کر سویا ہو گا
آنگن میں پھر چڑیا بولیں
تو اب سوکر اٹھا ہو گا
شام ہوئی اب تو بھی شاید
اپنے گھر کو لوٹا ہو گا

اب ناصر کاظمی کی ایک اور غزل کے یہ دو شعر پڑھ کر

اپنی دھن میں رہتا ہوں
میں بھی تیرے جیسا ہوں
تیری گلی میں سارا دن
دکھ کے کنکر چنتا ہوں

یہ چند شعر اور پڑھیے:

ترے آنے کا دھوکا سا رہا ہے
دیا سا رات بھر جلتا رہا ہے
آج تو جیسے ساری دنیا
ہم دونوں کو دیکھ رہی ہے
دل کی حویلی پر مدت سے
خاموشی کا قفل پڑا ہے
تنہائی کو کیسے چھوڑوں
برسوں میں ایک بار ملا ہے

ناصر کاظمی نے اس امکان اور طرز و لہجہ کو مصحفی سے لیا اور اسے اس طرح اپنایا کہ یہ لہجہ و طرز ناصر کاظمی سے مخصوص ہو گئی۔ مصحفی اور ناصر کاظمی دونوں کے اس طرز کے کلام کو پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ امکان جو مصحفی نے ابھارا ابھی پوری طرح ناصر کاظمی کے تصرف میں نہیں آیا ہے۔ مصحفی کے ہاں فنی پختگی زیادہ ہے۔ بے ساختگی بھی زیادہ ہے۔ لہجے اور طرز کا آہنگ بھی جان دار ہے۔ مصحفی واقفِ راہ کی طرح زیادہ اعتماد سے چل رہے ہیں۔ مصحفی کا یہ اثر نہ صرف ان غزلوں میں بلکہ ناصر کاظمی کی شاعری کے مجموعی مزاج میں سرائیت کیے ہوئے ہے۔ یہ صرف ایک مثال تھی ورنہ مصحفی کے معاصرین، شاگردوں اور ان کے بعد آنے والے شعرا پر جتنا اثر مصحفی کا ہے کسی اور شاعر کا نہیں ہے۔ ایسے نئے شعرا کے لیے جو شاعری کی دنیا میں کچھ کرنا چاہتے ہیں، مصحفی کے دواوین ایک کھلی کتاب کی طرح ہیں جنھیں پڑھ کر ایسے نئے امکانات کو تلاش کرنا چاہیے جنھیں وہ اپنے تصرف میں لاسکیں۔

مختلف رنگوں سے امتزاج پیدا کرنے والے شاعر کا المیہ یہ ہے کہ وہ نئے امکان کا راستہ تو ہموار کر دیتا ہے لیکن خود اس کی انفرادیت اکثر صاحبانِ نظر کو نظر نہیں آتی اسی لیے اب تک مصحفی کے بارے میں یہی کہا جاتا رہا ہے کہ ”غزلوں میں سب رنگ کے شعر ہوتے ہیں، کسی طرزِ خاص کی خصوصیت نہیں“ [۱۸۴] صاحبِ ”گلِ رعنا“ نے لکھا کہ ”ان کی ہمہ گیر طبیعت نے کسی خاص رنگ پر قناعت نہیں کی [۱۸۵] صاحب شعر الہند نے لکھا ”لیکن وہ خاص رنگ کے پابند نہیں ہیں“ [۱۸۶] نور الحسن ہاشمی نے لکھا: قدما میں سے ہر ایک کے انداز پر ان کے یہاں کلام موجود ہے، انہوں نے اپنا کوئی رنگ نہیں چھوڑا۔“ [۱۸۷] حسرت موہانی نے لکھا: ”مصحفی کی ہمہ گیر و ہمہ رنگ طبیعت نے کسی خاص رنگِ سخن پر قناعت نہ کر کے مشاہیر شعرائے متقدمین و متاخرین میں سے تقریباً ہر ایک کے اندازِ سخن کا پسندیدہ نمونہ پیش کیا ہے“ [۱۸۸] اگر یہ صاحبانِ نظر ان اشعار کو، جنھیں وہ دوسرے شعرا مثلاً میر، سودا، درد، سوز، جرأت حتیٰ کہ ناسخ کے رنگ سے منسوب کرتے ہیں، خود ان سب شعرا کے کلام کو سامنے رکھ کر دیکھیے تو وہ لطیف فرق یا وہ انفرادیت، جو مصحفی کے ہاں امتزاج سے وجود میں آئی ہے، ان پر روشن ہو جاتی۔ یہ امتزاج مصحفی کے کلام کی بے مثال خصوصیت ہے۔

مصحفی دو یا دو سے زیادہ رنگوں کو ملا کر ایک نیا رنگ بناتے ہیں۔ اس نئے رنگ میں ان رنگوں کا وہ انفرادی پن باقی نہیں رہتا اور امتزاج سے پیدا ہونے والا رنگ ایک نئے امکانی رنگ کو نظروں کے سامنے لے آتا ہے۔ یہ کام مصحفی جیسا قادر الکلام شاعر ہی کر سکتا تھا۔ میر و سودا کے رنگ کو ملا کر ایک نیا رنگ بنانا بہت دشوار کام تھا جس سے تازہ گوئی کے بند کواڑ نئے شعرا کے لیے پھر سے کھل گئے۔ تخلیقی سطح پر امتزاج ایک بہت مشکل کام ہے۔ انفرادیت تو بعض اوقات ایک قسم کی سنک بن کر رہ جاتی ہے۔ بعض اوقات روایت سے محض انحراف بن کر رہ جاتی ہے لیکن امتزاج بیک وقت انحراف بھی ہوتا ہے اور روایت بھی۔ یہ عظیم کام مصحفی نے انجام دیا جس کے اثرات کا چشمۂ فیض آج تک جاری رہے گا۔

امتزاج سے تخلیقی امکانات کے نئے نئے رنگ مصحفی نے ابھارے اور نئے شعرا کے لیے چھوڑ دیے۔ اسی وجہ سے جتنے استاد مصحفی کے شاگردوں میں ہوئے کسی دوسرے شاعر کے شاگردوں میں نہیں ہوئے ورنہ عام طور پر شاگرد ہمیشہ استاد کے رنگ کی پیروی میں زندگی گزار دیتے ہیں۔ مصحفی نے انھیں نئے نئے رنگ بنا کر دیے جن پر انھوں نے اپنی شاعری کے محلے دو محلے کھڑے کیے۔

تیسرا ''امتزاج'' مصحفی نے ''معنی بندی'' کی سطح پر کیا۔ معنی بندی کا طرز، سادہ گوئی کے ساتھ ساتھ مصحفی نے دیوانِ ششم میں اختیار کیا لیکن یہاں ان کا انداز تقلیدی ہے۔ رواج کے مطابق قصیدہ نما غزلیں بھی کہتے ہیں، سنگلاخ زمینوں میں دادِ سخن بھی دیتے ہیں۔ غزل در غزل بھی لکھتے ہیں، قافیوں کے استادانہ استعمال کا اظہار بھی کرتے ہیں، ردیف کی در و بست پر پوری توجہ بھی دیتے ہیں، نئے نئے مضامین بھی پیدا کرتے ہیں، بہت دور کی کوڑی بھی لاتے ہیں اور ساتھ ہی معنی بندی پر برافروختگی کا اظہار بھی کرتے ہیں:

جب سے معنی بند کا چرچا ہوا اے مصحفی   خلط میں جاتا رہا حسنِ زبانِ ریختہ

لیکن رنگِ زمانہ دیکھ کر، معاملہ بندی کی طرح، اسے اختیار بھی کر لیتے ہیں تاکہ ان کی مقبولیت قائم اور ان کی استادی کا سکہ چلتا رہے۔ اس کا اعتراف خود مصحفی ان الفاظ میں کرتے ہیں:

''شیخ ناسخ...... بر طرزِ ریختہ گویانِ سادہ کلام...... خط نسخ کشید...... و اگرچہ عاصی ہم از گروہِ سادہ گویاں بود...... در مجلس ہائے مشاعرہ از روئے ایں صاحبان...... خجالتے نہ کشید بلکہ غزلیاتِ ایں دیوانِ ششم اکثرے بروبۂ ایشاں گفتہ از حسنِ قبول محروم مباد'' [۱۸۹]

یہی رنگِ سخن ان کے دیوان ہفتم میں برقرار رہتا ہے۔ اس رنگ کو اختیار کرنے کے ابتدائی دور میں وہ تقلیدی روش کا اظہار کرتے ہیں جس سے کسی امتزاج کا اظہار نہیں ہوتا اور جو صورتِ کلام سامنے آتی ہے وہ یہ ہے:

ژالہ خوردہ جو زمیں ہے مرے اشکوں کی کبھی   سبزہ ہوتا نہیں واں موسمِ باراں پیدا

پیش دستانِ منعماں سایل بکف پیدا ہوا   دودماں اپنے میں اک میں ناخلف پیدا ہوا

جب کہ زرد آبۂ اشک اپنی چوا آنکھوں سے   ہر مہوس اسے ہرتال کا روغن سمجھا

قرص بن کھاتا تھا چکر چین تب آیا اسے   مہر جب بندِ ازارِ یار کا لچھا ہوا

ظالم کی سلطنت کو شتاب آوے ہے زوال   کسریٰ کے گھر میں عدل کے باعث خزانہ تھا

معنی بندی کا یہ وہ رنگ تھا جو مصحفی نے اختیار کیا لیکن تازہ گوئی (سادہ گوئی)، جو مصحفی کا بنیادی رنگِ سخن ہے، ساتھ ساتھ

چلا رہا۔ ایک قصیدہ میں بھی دعویٰ کیا ہے:

جو سادہ گوئی پہ آؤں تو ہوں فصیحِ وقت
جو معنی بندی پہ جاؤں تو ہوں جلال اسیر

دیوان ہفتم میں ان کے ہاں معنی بندی اور سادہ گوئی کا امتزاج ہونے لگتا ہے اور دیوان ہشتم میں یہ امتزاج اپنی ایک صورت بنالیتا ہے۔ اس امتزاج کو مصحفی اس طرح بروئے کار لاتے ہیں کہ غزلیں تو طویل رہتی ہیں۔ سنگلاخ زمینیں بھی باقی رہتی ہیں، غزل در غزل کا رجحان بھی موجود رہتا ہے لیکن مصحفی ''معنی بندی'' میں سادہ زبان اور سادہ گوئی کا لہجہ شامل کر کے ایک ایسی شکل بناتے ہیں جو معنی بندی ہوتے ہوئے بھی سادہ گوئی ہے اور سادہ گوئی ہوتے ہوئے بھی ''معنی بندی'' ہے۔ اس طرح معنی بندی کی شدت میں اس امتزاج سے اعتدالیت (Normality) پیدا ہو جاتی ہے اور یہ رنگ ایک نئی اور مختلف سی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ امتزاج کی اس صورت کو دیکھنے کے لیے یہ چند شعر پڑھیے اور ان اشعار سے مقابلہ کیجیے جو تقلیدی معنی بندی کی مثال کے طور پر ہم نے اوپر دیے ہیں:

رعشے کا ضبط ہو نہ سکا تیرے سامنے
خورشید جب تلک کہ رہا کانپتا رہا

روح سے رہتا ہے روشن آدمی کا قصرِ تن
سچ جو پوچھو ہے یہی اس چار دیواری کی شمع

دُہرے صیاد غلاف اس پہ چڑھا رکھتا ہے
تا اسیرانِ قفس گل کا نظارا نہ کریں

کچھ اس کی بدزبانی تلوار سے نہیں کم
کر ڈالتا ہے دم میں عاشق کو ٹکڑی کھیرا

مصلحت ہے یہ کہ بھگو کر کے سنگھاویں مٹی
غش میں آویں تو ہمیں یار پکارا نہ کریں

گریبانِ کفن میں چاک جو ہیں اس خجالت سے
جنازے پر مرے ادریس پیغمبر نہیں آتا

سینے میں میرے سیکڑوں پھڑکیں ہیں حسرتیں
سینہ نہ یہ ہوا کہ کبوتر کا گھر بنا

شب پیشِ نظر حسن کا بازار تو رکھا
کھٹمل کا میں ممنوں ہوں کہ بیدار تو رکھا

عزلتی کا ہے وہی روزی رسا
جو رحم میں طفل کو دیتا ہے قوت

گر مزہ چاہو تو کترو دل سروتے سے مرا
تم سپاری کی ڈلی رکھتے ہو ناحق پان میں

امتزاج کے اس عمل نے ناسخ کی معنی بندی کو ایک ایسی صورت دے دی کہ اس میں نئی نسل کے شعرا کے سامنے امکانات کے نئے دروازے کھل گئے اور انھیں، محض تقلید ناسخ کے بجائے، بات کہنے کا ایک نیا ڈھنگ نیا طرز مل گیا۔ مصحفی کی غزل یہی بنیادی کام کرتی ہے کہ عملِ امتزاج سے اردو غزل کو نئے امکانات سے روشناس کر کے اسے نئے راستے پر ڈال دیتی ہے۔ سورج روز طلوع ہوتا ہے اور روز غروب ہوتا ہے لیکن طلوع و غروب کے وقت پل پل بدلنے والے امتزاجی رنگوں کے وہی راز داں ہوتے ہیں جنھوں نے گہری نظر سے اس منظر کا مشاہدہ کیا ہے۔ اگر اردو شاعری کی تاریخ کے بدلتے رنگوں کا اسی طرح مشاہدہ کیا جائے تو مصحفی کے امتزاجی رنگوں کی اہمیت سامنے آ جاتی ہے۔ مصحفی ایک ایسا شاعر ہے جس نے میر، درد، سودا کی روایتِ شاعری کو نئے رنگوں اور امکانات کے ساتھ آتش و ناسخ سے ملا دیا اور آتش و ناسخ کو نئے رنگوں اور امکانات کے ساتھ بعد کی نسلوں سے ملا دیا۔ مصحفی کی اہمیت اس پل کی سی ہے جو گزرگاہ کا کام بھی کرتا ہے اور ساتھ ساتھ بغیر گہرے موڑ کے راستے کی سمت بھی بدل دیتا ہے۔ مصحفی نے یہ کام اپنی تخلیقی زندگی میں کم از کم تین بار کیا جس کی وضاحت ہم کر آئے ہیں۔

مصحفی کی شاعری میں اتنی وسعت ہے اور اس وسعت میں اتنے رنگا رنگ مناظر اور اتنے مختلف و متنوع

گوشے ہیں کہ کلام مصحفی کو پڑھنے والا ان میں کھو جاتا ہے۔ مصحفی کا کلام بقول فراق گورکھپوری اتنا بڑا نگار خانہ، اتنا بڑا تصویر خانہ ہے کہ جہاں زندگی کے مختلف رُخوں کی تصویریں جمع کر دی گئی ہیں۔ مصحفی کا کلام، میر کے کلام کی طرح مختلف ذہنی کیفیتوں میں، مختلف حالتوں میں بار بار پڑھنے کی چیز ہے۔ منظر کا بیان جرأت وانشا کے ہاں بھی ہے اور مصحفی کے ہاں بھی لیکن مصحفی اس میں بھی ذرا سا جذبہ، ذرا سا احساس بھی شامل کر دیتے ہیں مثلاً یہ دو چار شعر دیکھیے

ہوا میں ہے وہ کیفیت کہ نخل اس باغ کے سارے
گلے میں بانہیں ڈالے ہیں کھڑے باہم شرابی سے

آتا ہے جی میں چادرِ ابرِ بہار کو
ایسی ہوا میں سر پہ ذرا تان لیجیے

درخت اس باغ کے سب جھومتے ہیں جیسے متوالے
نشہ ہے لالہ وگل تک یہ کیفیت ہوا کی ہے

لالے کے کھیت میں یوں حیراں کھڑے ہیں تجھ بن
گویا کہ بحرِ خوں میں ہم غرق تا کمر ہیں

رنگِ شگفتگی پہ چمن جلد آگیا
جھونکا نسیم صبح کا آتش لگا گیا

بھادوں کے اندھیرے میں چمکتے ہیں جو جگنو
تاروں کا میں دیکھوں ہوں سماں کوہ کے اوپر

سب کے بوسے لیے کافر نے گلے لگ لگ کے
ایک پودا نہ نسیم سحری سے چھوٹا

ان منظروں میں جب نکھار اور ہوا میں کیفیت کا احساس ہوتا ہے وہاں جنس کی چھپی ہوئی لطافت، ہرے پات اور بے غبار سبزے کی طرح، ہمارے وجود میں اتر جاتی ہے۔ لالہ کا پھول، بھادوں کے اندھیرے میں چمکتے جگنو، گلے میں بانہیں ڈالے پیڑ، ابر بہار، گلے لگ کر سب کے بوسے لیتی ہوئی نسیم سحر، سب منظروں میں ملی ہوئی جنسی کیفیت کو، نزاکت وشائستگی کے ساتھ، ہمارے وجود میں اتار دیتی ہے۔ مصحفی کے ہاں جسم وبدن کا بیان بھی اسی جنسی احساس کا حصہ ہے جہاں وہ بدن کو احساسِ لطافت اور شائستگی کے ساتھ ''روح'' کا حصہ بنا دیتے ہیں۔ یہاں وہ جسم میں رنگ، خوشبو اور جمال کو اس طرح ایک جان کر دیتے ہیں کہ اس میں روحانی کیف پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ کام نہ انشا سے ہوا، نہ جرأت ورنگین سے۔ وہ تو جسم کو مسلتے، روندتے، اس سے کھیلتے اور مزے لیتے ہیں۔ مصحفی جسم میں نشہ وکیف ملا کر ابر بہاری کی طرح اسے بلندیوں پر لے جاتے ہیں جہاں سے کیفِ نظارا کی پھوار انسان کو تازہ دم کر کے زندگی اور زندہ رہنے کی برکتوں کا احساس دلاتی ہے:

اک بجلی کی کوند ہم نے دیکھی
اور لوگ کہے ہیں وہ بدن تھا

اللہ رے صفا گورے بدن کی ترے کافر
تجھ کو شبِ مہتاب میں ڈھونڈا تو نہ پایا

مصحفی جسم کو اس طرح ظاہر کرتے ہیں کہ وہ چھپ جاتا ہے اور اس طرح چھپتا ہے کہ پھر ظاہر ہو جاتا ہے۔ جسم ان کے ہاں ایک نارمل انسان کے صحت مند جنسی رویّے کا اظہار ہے:

یہ جانتے نہیں ہم اس میں بدن ہے کیا ہے
شعلہ سا اک جھمکتا زیرِ قبا سے دیکھا

سیمیں بدن اس کا چاندنی میں
ڈرتا ہوں پگھل نہ جاوے جوں رانگ

جھلکے ہے یوں وہ بدن جامۂ شبنم سے تمام
شوخیاں جیسے کرے عکسِ قمر پانی میں

جب دیکھتی ہے دودھ سا پنڈا ترا میاں
خجلت سے آب ہی ہوئی جاتی ہے چاندنی

اس گل بدن نے بندِ قبا جوں ہی وا کیے
مجلس تمام پھولوں کی بو سے مہک گئی

نسبت پھر اس سے کیا مہِ داغی کو دیجیے
سارے بدن میں جس کے نہ ہو ایک تل کہیں

ہر چند کہ تھا قابلِ دیدن بدن اس کا
پر آنکھ نہ ٹھہری جو کھلا پیرہن اس کا

تھا تصور ترے سینہ کا مقابل کہ ہوئی
ناگہاں سامنے سے صبحِ قیامت پیدا

تیرے سینے کے بنانے کے لیے صانع نے
بوتۂ مہر میں سو بار گلایا رخِ صبح

ان اشعار کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ یہاں جسم خوشبو، مہک اور رنگ بن کر، چاندنی، نور اور روشنی بن کر احساسِ جمال اور احساس لطافت میں سرخ انگوری شراب سے پیدا ہونے والے نشے کی کیفیت پیدا کر رہا ہے۔ یہاں جسم جنس ہوتے ہوئے بھی جنس نہیں ہے اور جنس نہ ہوتے ہوئے بھی جنس ہے۔ یہ صورت جہاں جسم کے بیان سے ہوتی ہے وہاں دوسرے اعضائے جسمانی کے بیان سے بھی پیدا ہوتی ہے۔ دودھ سے پنڈے، سانوری آنکھوں اور سینہ بالیدہ کے ساتھ زلف و کمر بھی گہری کشش رکھتے ہیں۔ ہر نارمل انسان جسم محبوب کے مختلف حصوں کے کیفِ حسن سے سرشار ہوتا ہے۔ علم نفسیات میں اسے عضو پرستی (Fetishism) کہتے ہیں۔ یہ عضو پرستی مصحفی کا خاص موضوع ہے۔ جس میں زلف اور کمر سب سے نمایاں ہیں۔ ان اشعار میں زندہ خوشبو اور دل و دماغ میں اتر جانے والی وہ مہک محسوس ہوتی ہے جس سے جسم اور روح دونوں بیدار ہو جاتے ہیں:

زلف کو جب وہ کھول دیتا ہے
جیسے مارِ سیاہ لٹکے ہے

موجِ نسیم مجھ کو دیتی ہے مشک کی بو
اس نازنیں کی شاید چوٹی کہیں کھلی ہے

جب چشمِ آفتاب اسے گھورنے لگی
زلفوں میں اس نے عارضِ گل فام کر لیا

آ گئی یاد مجھے اس کے کھلے جوڑے کی
جب بادِ سحری کا کوئی جھونکا گزرا

وقتے کہ شاعروں نے رگِ گل کیا خیال
موئے کمر کی اس کے نزاکت کہاں رہی

یہاں زلف و کمر کے اظہار میں وہ شائستگی اور گہرا احساسِ جمال ہے جو عاشق تن میں تو نہیں لیکن دھیمے مزاج کے عاشق زار ہی میں ہو سکتا ہے۔ مصحفی کے ان اشعار کی خارجیت میں ایک ایسی لہر موجود ہے۔ جس سے داخلیت کا ہلکا سا احساس بھی ہوتا ہے۔

"رشک" بھی مصحفی کا ایک موضوع ہے لیکن یہ دیوانِ اول میں زیادہ نمایاں ہے۔ بعد کے دواوین میں اس لیے کم ہو جاتا ہے کہ لکھنؤ آ کر مصحفی دہلوی رنگِ سخن سے ہٹ گئے تھے اور اب بجائے عاشق کے معشوق مرکزِ نگاہ بن گیا تھا۔ دہلی کی شاعری عاشق زار کے جذبات و احساسات کو پیش کرتی ہے اور لکھنؤ کی شاعری محبوب کو پیش کرتی ہے۔ عاشق زار، جیسا کہ ہے، محبوب اور اپنے درمیان کب کسی کا سایہ برداشت کر سکتا ہے۔ یہی وجہ رشک ہے۔ مصحفی کے ہاں رشک میں ایک ایسی مبالغہ آمیز صورت سامنے آتی ہے جو غالب کے ہاں ابھرتی ہے۔ یہ دو چار شعر دیکھتے چلیے:

میں اسی رشک سے مرتا ہوں کہ کل غیر نے ہائے
ہاتھ ہنگامِ قسم کیوں ترے سر پر رکھا

چلتی تھی تیغ واں سرِ دشمن پہ مصحفی
اور میرا مارے رشک کے یاں دل دو نیم تھا

گر تو نہ برا مانے ہم سے تو نہ ہو گا یہ
دیکھیں گے تری زلفیں ہم ہاتھ میں شانے کے

آگے مرے کسی نے ترا نام گر لیا
اتنا میں مارے رشک کے تڑپا کہ جی دیا

دلّی مصحفی کو ساری عمر یاد آتی رہی۔ وہ دلّی جو صرف ایک شہر کا نام نہیں تھا بلکہ ایک تہذیب کی علامت تھی جس کا سہاگ اجڑ گیا تھا۔ کھوے سے کھوے چھلنے والے کوچہ و بازار خالی ہو گئے تھے۔ صاحبِ کمال اسے چھوڑ کر تلاش

معاش میں تسبیح کے دانوں کی طرح بکھر گئے تھے۔ ہنگاموں اور شورشوں نے ہر چیز، ہر قدر کو زیر و زبر کر دیا تھا۔ ان ہی والوں ہی نے لکھنؤ کو لکھنؤ بنایا تھا۔ مصحفی اسی دلّی کو یاد کرتے ہیں اور اس کے ادھڑی قلعی کی عمارتوں، گرے ہوئے گھروں، سونے کھنڈر، ڈھئے پڑے مکانات، سنسان محلوں، اجڑے نگر کو آٹھوں دواوین میں بار بار دکھ بھرے لہجے میں بیان کرتے ہیں۔ مصحفی کا تہذیبی شعور اور ان کی سیاسی بصیرت نہ صرف غزلوں میں بلکہ مثنویوں اور قصائد میں بھی نظر آتی ہے:

دلّی پہ رونا آتا ہے کرتا ہوں جب نگاہ ۔۔۔ میں اس کہن خرابے کی تعمیر کی طرف
دلّی سے پختہ محلوں کے وارث کہاں گئے ۔۔۔ اب تک ڈھئے پڑے ہیں جو دیوارِ سنگ و خشت
دلّی ہوئی ہے ویراں سونے کھنڈر پڑے ہیں ۔۔۔ ویران ہیں محلے سنسان گھر پڑے ہیں
لاکھوں ڈھئے پڑے ہیں مکانِ بلند و پست ۔۔۔ انجام یہ رکھے ہے جہانِ بلند و پست

یہ عمارتیں نہ صرف ان وارثوں کی یاد دلاتی ہیں بلکہ فرنگیوں کے استبداد کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے جس کی طرف مصحفی بار بار اشارہ کرتے ہیں:

مصحفی دور ہے فرنگیوں کا ۔۔۔ کام ایسا نہ کر کہ کھاوے کیٹ
ہندوستاں میں دولت و حشمت جو کچھ بھی تھی ۔۔۔ کافر فرنگیوں نے بہ تدبیر چھین لی
ہاتھ سے گوروں کے جاں بر ہوویں کیوں کر اہلِ ہند
کام کرتے ہی نہیں ہر گز یہ بن کونسل کیے
افسوس کہ لی چھین نصاریٰ کے سگوں نے ۔۔۔ یوں ہاتھ سے اس فرقۂ اسلام کی روٹی

مصحفی کے لیے غزل، ان کے زندہ تجربوں اور مشاہدوں کے اظہار کا ذریعہ تھی جس میں حسن و عشق علامت کے طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ وہ دلّی کی تباہی دیکھ چکے تھے اور لکھنؤ، جس میں انگریزوں کی ریذیڈنسی نے گھیرا ڈال کر معاشرے کے ذہن میں جھوٹا احساسِ تحفظ پیدا کر کے انھیں کھل کھیلنے کے لیے آزاد کر دیا تھا، ایک ایسا نشیبی جزیرہ تھا جو کسی وقت بھی سیلابِ بلا کی زد میں آ سکتا تھا۔ اس کے زیرِ عمل آ کر اس تہذیب نے ہتھیار اور لنگوٹ کھول دیے تھے۔ اسی کے ساتھ تہذیب کا عمل ٹھنڈا پڑ گیا اور سجاوٹ و آرائش نے اہمیت اختیار کر لی، اب فوجوں کے بجائے بٹیریں اور مرغ لڑنے لگے جن کی جنگی تیاریاں ویسے ہی کی جانے لگیں جیسے فوج تیار کی جاتی تھی۔ یہی صف آرائیاں سالارانِ قوم کی دلچسپی کا مرکز بن گئیں۔ مصحفی کی غزل میں اس صورتِ حال کی طرف بھی واضح اشارے ملتے ہیں:

سب ناظمِ ملک سو رہے ہائے ۔۔۔ دنیا کا نظام ہو چکا اب

چند شعر اور دیکھیے:

نامرد تھے زبس کہ امیر اس زمانے کے ۔۔۔ سفرے پہ ان کی دیکھا تو خصی پلاؤ تھا
یاں نہ روبہ کی اور نہ شیر کی بحث ۔۔۔ رات دن ہے یہی بٹیر کی بحث
شیریں و تلخِ دہر سے اندھوں کو کیا خبر ۔۔۔ وہ ہی کڑاکے اور وہی افیوں کے گھولے ہیں

یہی وہ سیاسی، سماجی و تہذیبی شعور تھا جس نے حساس مصحفی میں احساسِ بے چارگی پیدا کیا تھا۔ یہی صورتِ حال وہ دلّی میں دیکھ چکے تھے اور یہی وہ لکھنؤ میں دیکھ رہے تھے۔ وہ محسوس کر رہے تھے کہ اب بے ہتھیار تہذیب بغیر کسی پناہ کے رہ

گئی تھی اور اب تلوار کا وار صرف ننگے ہاتھوں پر ہی روکا جا سکتا تھا۔ اس احساس کو وہ بار بار اور طرح طرح سے بیان کرتے ہیں:

خالی کروں ہوں ریختہ کہہ دل کو مصحفی — تحسیں سے مدعا ہے، نہ کچھ مرحبا سے کام
اس نے جب مجھ پر چلائی تیغ ہائے — کیوں میں اپنا ہاتھ اونچا کر دیا
سر بچا کر جو تری تیغ کا لے ہاتھ پہ وار — وائے اس ہاتھ پہ وہ ہاتھ قلم ہی بہتر
کٹے وہ کیوں کہ تہِ دل میں کہ مصحفی شبِ دوش — میں خالی دے گیا وار اس نے جب چلائی تیغ
جب اس نے چلائی تیغ ہم پر — ہاتھوں کی پناہ ہم نے کر لی
اے مصحفی اگر وہ لگاتا ہے تجھ پہ تیغ — جائے سپر تو ہاتھوں کو اپنے پناہ کر

مصحفی کا کلام اپنے دور کا آئینہ ہے۔ وہ اپنے دل کی ہر بات غزل کی زبان میں بیان کر دیتے ہیں، اب اکثر باتیں، غزل کی تعمیم پسندی کی وجہ سے، چھپ گئی ہیں اور بہت سی ایسی ہیں جن کو تلاش کرنے کے لیے اس دور کی تاریخ، تذکروں اور کتبِ سیر کا مطالعہ کرنا ہوگا۔ مصحفی نے ہر قسم کی بات کہنے کے لیے غزل کو اس طور پر استعمال کیا کہ تنگنائے غزل میں وسعت و کشادگی پیدا ہو گئی۔ اس بات کو ہم ایک مثال سے واضح کرتے ہیں۔ دیوانِ اول میں ایک شعر ہے:

ہونا بہت آسان ہے شیطان سے مشہور — پر ہو تو لے دنیا میں کوئی پہلے ولی سا

بظاہر یہ ایک عام سا شعر ہے جس میں شیطان اور ولی کی رعایت سے بات کی گئی ہے لیکن اس دور کے تذکروں کے مطالعے سے یہ بات معلوم ہوئی کہ میر نے اپنے تذکرے ''نکات الشعرا'' کے نقشِ اول میں ولی دکنی کو ''شاعرے است شیطان مشہور تر'' [۱۹۰] کہا تھا اور جس کا جواب پیر خان کمترین نے یہ کہہ کر دیا تھا ع ''ولی پر جو سخن لاوے اوسے شیطان کہتے ہیں'' [۱۹۱] مصحفی نے اس شعر میں اسی واقعہ کی طرف اشارہ کیا ہے۔

ایک شعر اور دیکھیے:

کافر مجھے نہ کہیو اے مومنانِ صادق — کرتا ہوں بت کو سجدہ میں تو خدا سمجھ کر

اس شعر میں مرزا مظہر جانجاناں کے اس نقطۂ نظر کی طرف اشارہ کیا ہے جس میں انھوں نے ہندوؤں کی بت پرستی کو ''توحید پرستی'' کی ایک شکل بتایا تھا اور ''اشراک در الوہیت'' کی تردید کی تھی [۱۹۲]۔ مصحفی کے کلام سے ایسی بہت سی مثالیں دی جا سکتی ہیں جن میں اپنے دور کے حالات و واقعات، عقائد اور فکر و نظر کی طرف اشارے ملتے ہیں۔ اسی لیے مصحفی نے اپنی شاعری کو اپنا اعمال نامہ کہا ہے:

تھا آپ ہی دیوان مرا نامۂ اعمال — کاہے کو فرشتوں نے لکھا نامۂ اعمال

بہت کم شعرا ایسے ہیں جنھوں نے اردو غزل کو اپنی ذات اور اپنے دور کے اعمال نامہ کے طور پر لطفِ سخن کے ساتھ استعمال کیا ہے۔

لطفِ سخن مصحفی کی شاعری کی بنیادی خصوصیت ہے۔ یہ لطفِ سخن مشکل اور سنگلاخ زمینوں میں بھی اسی طرح باقی رہتا ہے جس طرح چھوٹی بحر اور آسان زمین کی غزلوں میں۔ مصحفی میں ایک ایسی شاعرانہ قوت ہے جو پتھر کو بھی پانی کر دیتی ہے اور میر کے غم، سودا کی نشاطیہ کیفیت، جرأت کی کھلی جنسیت اور انشا کے تیز لہجے کو بھی ''اعتدالیت'' پر لے آتی ہے۔ اسی لیے مصحفی کے طرز میں ایک ایسی سلامت روی ہے جو ہر شدت سے انحراف کرتی ہے۔ ان کی غزل میں

ایک ایسا راگ ہے جس میں دھیما پن اور نرم خرامی ہے، جو دل کو اپنی 'نرمیت' سے گرماتا ہے یہی لطفِ سخن، یہی دھیما دھیما نرم نرم سالب ولہجہ، بات کرنے کا سا انداز مصحفی کا طرزِ سخن ہے جس میں وہ شاعرانہ وفنی خصوصیات مثلاً استعارہ، تشبیہ، صنائع بدائع، حسنِ بیان، حسنِ زبان وغیرہ سب موجود ہیں جن سے اچھی غزل عبارت ہے۔
مصحفی نے اردو غزل میں جو کچھ کیا وہ کسی اور شاعر نے اس دور میں اس سلیقے اور شعور کے ساتھ نہیں کیا۔ انھوں نے میر کی گہری داخلیت اور سودا کی خارجیت کو ملا کر اردو غزل کو نئے سفر اور نئی منزل کی طرف لے گئے۔ مصحفی کی غزل دو مزاجوں کے امتزاج اور ایک کلچر کے دو رخوں کا ایک نیا سنگم ہے جہاں دہلوی و لکھنوی مزاج مل کر نئے رنگ، نئی خوشبو اور نئے احساسِ جمال کے ساتھ اردو شاعری کے دریا کو پاٹ دار بنا دیتے ہیں۔ جرأت کے ہاں مزہ ہے، مصحفی کے ہاں لطافت ہے، انشا کے ہاں تمسخر وظرافت اور راونچا آہنگ ہے، مصحفی کے ہاں دھیما پن، نرمی اور کئی لہجوں کا امتزاج ہے۔ مصحفی کی دلّی سے لکھنؤ ہجرت ایک ایسا نیک شگون ثابت ہوئی کہ اس نے اردو غزل کی تقدیر بدل دی۔ مصحفی غزل میں اپنے بارے میں، اپنی شاعری اور اپنے ماحول ومعاشرہ اور حالاتِ زمانہ کے بارے میں وہ سب کچھ کہہ دیتے ہیں جو عام طور پر دوسرے غزل گو نہیں کہتے۔ ان کی غزل غزل بھی ہے اور خود نوشت سوانح عمری بھی۔ اگر مصحفی کے آٹھوں دواوین سے ایسے اشعار کا انتخاب کیا جائے جن میں مصحفی نے اپنی شاعری، اپنے فن، اپنی ذات اور حالاتِ زمانہ کی طرف اشارے کیے ہیں تو ان کی تعداد بھی کئی سو تک ضرور پہنچے گی۔ مصحفی اردو غزل کے ایک موڑ کی حیثیت رکھتے ہیں اور یہ موڑ بہت گہرے گھماؤ والا موڑ نہیں ہے بلکہ ایسا موڑ ہے کہ اردو غزل اس پر چل کر مڑ بھی جاتی ہے اور عام نظروں کو اس کا پتا بھی نہیں چلتا۔ یہی مصحفی کا بڑا کارنامہ ہے۔
مصحفی کی شاعری ایک ایسے چمن کی طرح ہے جس میں مختلف قسم کے پھول کھلے ہیں۔ ان میں وہ پھول بھی ہیں جن کی قلم خود مصحفی نے لگائی ہے اور جو چمنِ مصحفی کی شناخت ہیں۔ یہ ایک ایسا چمن ہے جو رنگوں اور خوشبوؤں سے بھرا ہوا ہے اور جس کی سیر کر کے باغبانِ شاعری نہال ہو جاتے ہیں اور اپنے چمن کو اسی وضع پر بنانے میں لگ جاتے ہیں۔ اس چمن کے دروازے ابھی پوری طرح نہیں کھلے ہیں اور مصحفی کے چمن کی بازیافت ابھی پوری طرح نہیں ہوئی ہے۔ ابھی تو مصحفی کا پورا کام بھی، جو انھوں نے اردو وفارسی میں کیا ہے، سامنے نہیں آیا ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ یہ مطالعہ بڑھتا جائے گا اور ''دستاں زنِ گلزارِ چمن'' کی حیثیت سے مصحفی کی اہمیت بڑھتی جائے گی۔

بعدِ صد قرن کوئی ایسا بھی آ جاتا ہے دور سچ ہے ہر وقت تو ہوتے نہیں پیدا ہم لوگ

مثنویاتِ مصحفی:

غزل کے بعد کلامِ مصحفی میں دو اصنافِ سخن اور ایسی ہیں جو قابلِ توجہ ہیں۔ ایک ''مثنوی'' اور دوسری ''قصیدہ''۔ مثنویاتِ مصحفی کی کل تعداد بیس (۲۰) ہے جنھیں موضوع کے اعتبار سے، تین عنوانات میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

(الف) عشقیہ: (۱) شعلۂ شوق (۲) گلزارِ شہادت
(۳) بحر المحبت (۴) جذبۂ عشق

(ب) واقعیاتی: (۱) در بیانِ پسر حجام (۲) در صفت اجوائن
(۳) در صفت بکری (۴) مثنوی قوج کہ زبان ہندی مینڈھا می گویند
(۵) در صفت طوطی کہ مسماۃ بی بولن خادمہ (۶) مثنوی دیگر طوطی بپاس خاطر بی بولن
میاں مصحفی پروردہ بود
(۷) مرغ نامہ مرزا تقی (۸) مثنوی در شادی ٹیکارام

(ج) ہجو (۱) در بیانِ ہجو چارپائی (۲) در افراطِ سرما
(۳) در افراطِ گرما (۴) در افراطِ آتش
(۵) در ہجو مکانے (۶) در ہجو قوم شیخ
(۷) در ہجوِ کھٹمل (۸) مودی خانہ سلیمان شکوہ

مثنوی "شعلہ شوق" (۸۰) اشعار پر مشتمل ہے اور دیوانِ دوم (۱۲۰۴ھ) میں شامل ہے۔ مصحفی نے آخری شعر میں اس کا نام بھی دیا ہے:

ہے یہ چنگاری اک جو شعلہ نما — "شعلہ شوق" نام ہے اس کا

"شعلہ شوق" میں مصحفی نے تنبولی کے حسین و جمیل بیٹے اور ایک سپاہی پیشہ جوان کی داستانِ عشق بیان کی ہے۔ لڑکا دوکان پر بیٹھتا تھا کہ لشکر کا ایک سوار بازار سے گزرا اور لڑکے پر عاشق ہو گیا۔ نوجوان دن بھر وہیں بیٹھا اسے دیکھتا رہتا لیکن عشق کا اظہار نہ کرتا۔ اس طرح کئی مہینے گزر گئے۔ کچھ عرصے بعد جب لشکر وہاں سے روانہ ہوا تو نوجوان نے اپنا مال واسباب لٹا دیا اور لشکر سے جدا ہو کر وہیں رہ گیا۔ اس طرح کئی سال گزر گئے۔ رفتہ رفتہ تنبولی کے لڑکے پر بھی عشق نے اثر کیا اور وہ بھی غم سے گھلنے لگا اور کچھ عرصے بعد مر گیا۔ اس کا کریا کرم کر کے جب اس کے عزیز و اقارب لوٹ رہے تھے تو انھوں نے سوچا کہ اس نوجوان عاشق کو بھی ساتھ واپس لے چلیں:

کیوں کہ اس کا انیس ہر دم تھا — وہ جو گل تھا تو یہ بھی شبنم تھا

جیسے ہی پاس جا کر اس کا ہاتھ پکڑا وہ نوجوان بے روح ہو کر زمین پر گر پڑا۔ دیکھا تو وہ مر چکا تھا۔ جذبِ عشق نے یہ اثر کیا کہ وہ بن جلائے ہی راکھ کا ڈھیر ہو گیا ہے۔ اس کے بعد مصحفی نے دو شعر میں عشق کی کارستانی پر روشنی ڈالی ہے:

کیا عجب عشق ہے وہ خانہ خراب — جس سے کھنچ جائے آسماں کی طناب
عشق ہے آفت و بلا تو نہیں — اس کا مارا کوئی بچا تو نہیں

اور ان پر بساطِ مثنوی کو سمیٹ دیا ہے۔

مثنوی میں بیان کی روانی تو ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ مصحفی کی تخلیقی قوت پورے طور سے اس مثنوی میں شامل نہیں ہے۔ مثنوی میں جہاں جزئیات کی ضرورت تھی وہاں مصحفی اس کا بیرونی خاکہ بیان کر کے رہ جاتے ہیں۔ مثنوی میں یا تو زور کہانی پر یا جذبات و احساسات کے بیان پر ہوتا ہے یا حسن و عشق کے عمل و ردِ عمل اور جزئیات کے بیان سے تصورِ عشق کی وضاحت کی جاتی ہے لیکن مصحفی نے ان میں سے کوئی بھی کام اس مثنوی میں نہیں کیا۔ یہ بات بھی وضاحت طلب تھی کہ پسرِ تنبولی پر عشق نے کیسے اثر کیا لیکن یہ سب پہلو اس مثنوی میں تشنہ رہتے ہیں۔ قصے میں کوئی ندرت نہیں ہے۔ جزئیات کی کمی نے فنی اعتبار سے مثنوی کو کمزور و بے اثر بنا دیا ہے۔ مصحفی نے اس میں

کہیں بھی کوئی رنگ بھرنے کی کوشش نہیں کی اور اس لیے بھی یہ ایک معمولی مثنوی بن کر رہ گئی ہے۔
''عشق'' کے نقطۂ نظر سے دیکھیے تو امرد کا عشق مجرد و خالص عشق ہے جس میں ہجر ہی ہجر ہے اور وصل کا کوئی تصور شامل نہیں ہے جب کہ مرد اور عورت کے درمیان عشق میں وصل محبوب منزل و مقصد بن جاتا ہے۔ یہاں عشق کی بے لوثی باقی نہیں رہتی۔ امرد امرد کے درمیان عشق میں عاشق آتشِ فراق سے سدا سلگتا رہتا ہے۔ خالص و مجرد عشق کا تصور دو ہم جنسوں کے درمیان عشق ہی سے بیان کیا جا سکتا ہے۔ اردو فارسی شاعری میں یہ جسمانی امرد پرستی نہیں ہے بلکہ عشق کے مجرد تصور کے اظہار کی ایک صورت ہے۔

مثنوی ''گلزارِ شہادت'' جو دیوان پنجم میں شامل ہے، (۲۵۰) اشعار پر مشتمل اور ''بحرالمحبت'' کے بعد مصحفی کی سب سے طویل مثنوی ہے۔ اس مثنوی میں مرزا عظیم بیگ اور بیگماں کے عشق کی اس داستان کو نظم کیا گیا ہے جسے، چشم دید واقعہ کے طور پر ایک عورت نے انھیں سنایا تھا اور جسے ۱۲۱۶ھ میں رمضان کی تیرھویں شب کو مصحفی نے نظم کر کے ''گلزارِ شہادت'' نام رکھا تھا۔

اس راوی عورت نے مصحفی کو بتایا (مثنوی اسی طرح شروع ہوتی ہے) کہ اس کے ہمسائے میں دس بارہ سال عمر کی ایک خوبصورت لڑکی رہتی تھی۔ دونوں میں گہری دوستی تھی۔ انھوں نے آپس میں یہ عہد و پیماں کیا کہ جس وقت ہم میں سے کسی کا بیاہ ہو تو ایک دوسرے سے ملنا جلنا نہ چھوڑیں اور جیسے ہی ہم میں سے کوئی بلائے تو فوراً آئے۔ ناگاہ اس لڑکی کی ایک مغل سے شادی ہو گئی اور کچھ عرصے بعد راوی عورت کے گھر میں شادی کا غلغلہ بلند ہوا تو اس نے اسے دعوت دی اور وہ لڑکی حسبِ وعدہ محافے میں بیٹھ کر آ گئی۔ جیسے ہی پردہ اٹھا کر وہ باہر نکلی تو ایک نوجوان کی اس پر نظر پڑی اور وہ اس پر عاشق ہو گیا۔ شادی کے گھر میں اس عورت کی نندر ہتی تھی۔ یہ نوجوان اس کے ذریعے کبھی حلوہ سوہن، کبھی لونگ چڑے اور کبھی ہار پھول اسے بھیجتا رہا اور سوچتا رہا کہ کل صبح یہ اپنے گھر چلی جائے گی تو پھر کیا ہوگا: ع بن آئے اجل ہی مر رہوں گا۔ دوسرے دن صبح ہوئی تو وہ لڑکی، دوسرے مہمانوں کی طرح، اپنے گھر چلی گئی:

لیلیٰ کی گئی ادھر سواری مجنوں کے لگی ادھر کٹاری

اب فراق رنگ لانے لگا۔ نوجوان کا کھانا پینا چھوٹ گیا اور حالت غیر ہو گئی۔ اسی طرح ایک سال گزر گیا۔ نوجوان کی یہ حالت دیکھ کر وہ بی بی محبوبہ کے گھر گئی اور عشق کا سارا ماجرا اسے کہہ سنایا۔ محبوبہ نے یہ ماجرا سنا لیکن منہ سے کچھ نہ کہا۔ لیکن رفتہ رفتہ اس کے دل پر بھی اثر ہونے لگا، جس کی طرف ایک شعر میں مصحفی نے اشارہ کیا ہے:

خاموش رہی وہ سن یہ مذکور پر دل نے کہا ہوا میں ناسور

اس طرح ایک سال اور گزر گیا اور نوجوان کی حالت اور غیر ہو گئی۔ تن سوکھ کر کانٹا ہو گیا۔ آنکھیں زرد اور چہرہ زعفران بن گیا۔ اس عرصے میں وہ بی بی بار بار محبوبہ کے گھر گئی اور اس نوجوان کی حالت سے آگاہ کرتی رہی۔ ایک دن اس نے کہا کہ نوجوان سے ملاقات کی ایک ہی صورت ہے کہ ہمارے ہاں جو شادی ہو رہی ہے، رت جگے کی رات اس نوجوان کو زنانے لباس میں ساتھ لے آنا۔ رت جگے والی رات وہ مسیں بھیگتے نوجوان کو سجا بنا کر ساتھ لے آئی اور اسے الگ ایک حجرے میں ٹھہرا دیا۔ محبوبہ شادی کے کاموں میں مصروف ہو گئی اور بار بار اس نوجوان کے سامنے سے گزرتی اس کی بے قراری کو بڑھاتی رہی اور رات گئے نوجوان کے پاس آ گئی اور اس کے ساتھ چوسر کی دو بازیاں کھیلیں۔ جب شب زائل ہوئی تو اس نے سب سے پہلے اس نوجوان کو رخصت کیا۔ نوجوان واپس آ کر بستر پر گر گیا۔ بیمار ہو گیا اور نو مہینے

بعد مر گیا۔ نہلا دھلا کر جب نوجوان عاشق کی میت روانہ ہوئی اور جنازہ کوئے محبوب کے پاس سے گذرا تو وہ از خود اس گلی کی طرف کھینچنے لگا جہاں محبوبہ کا گھر تھا اور وہاں جا کر ٹھہر گیا۔ اس واقعہ سے ساری گلی میں ایک شور مچ گیا، جیسے ہی اس رشک پری کو خبر ملی اس نے غسل کیا، اپنے شوہر کا پیش قبض لے کر کوٹھے پر پہنچی تو دیکھا کہ:

چلتا نہیں جا سے اُڑ رہا ہے
کہرام گلی میں پڑ رہا ہے

یہ دیکھ کر اس نے ایک آہ بھری اور خنجر پیٹ میں مار کر خود کو ہلاک کر دیا۔ سارے محل میں غل مچ گیا اور یہ عشق، جو اب تک راز تھا، فاش ہو گیا۔ محبوبہ کی میت بھی تیار کی گئی اور جب اسے لے کر چلے تو نوجوان عاشق کی میت بھی اس کے پیچھے پیچھے روانہ ہوئی۔ لوگ آپس میں بات کر رہے تھے اور کہہ رہے تھے:

کہتے تھے یہ طرفہ ماجرا ہے
کیا مردے نے زندے کو لیا ہے

اور انھیں ''تکیہ بھیم'' میں دفن کر دیا (یہ وہی قبرستان ہے جہاں محمد تقی میر مدفون تھے)

''شعلۂ شوق'' پڑھ کر جب مثنوی ''گلزارِ شہادت'' پڑھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ مصحفی نے یہ مثنوی دل لگا کر لکھی ہے۔ اس میں عشق کے مختلف رُخوں، ہجر و وصال اور غم و الم کی تصویریں بھی ہیں سراپا بھی ہے اور حالت عشق کا بیان بھی۔ اس میں مافوق الفطرت عنصر سے حیرت کو ابھارا گیا ہے۔ یہ وہی پہلو ہے جو ہمیں میر کی مثنوی ''دریائے عشق'' [۱۹۳] میں اور اس سے بھی پہلے مقیمی دکنی کی مثنوی ''چندر بدن و مہیار'' [۱۹۴] میں ملتا ہے۔ محمد بخش مہجور نے بھی ''نورتن'' میں مصحفی کے اسی قصے کو لکھا ہے۔

مصحفی کی یہ مثنوی جزئیات کے بیان، تفصیلات کی رنگ آمیزی اور جذبات و احساسات کے اظہار اور عشقیہ قصے کے انوکھے پن اور المناک انجام کی وجہ سے اس دور کی ایک قابلِ ذکر مثنوی ضرور ہے لیکن جب ہم دیکھتے ہیں کہ اس سے دو تین عشرے پہلے ''سحر البیان'' لکھی جا چکی تھی، جعفر علی حسرت کا ''طوطی نامہ'' بھی لکھا جا چکا تھا اور میر کی عشقیہ مثنویاں بھی وجود میں آ چکی تھیں تو مثنوی کی اس روایت میں مصحفی کی یہ مثنوی قابلِ ذکر ہونے کے باوجود ان مثنویوں کی صف میں نہیں آتی۔ وہ کمی، جسے مصحفی نے میر کی ''دریائے عشق'' میں محسوس کر کے، اسے دوبارہ اپنی مثنوی ''بحر المحبت'' میں لکھنے کے لیے قلم اٹھایا تھا اور یہ وجہ بیان کی تھی کہ:

جن مقاموں میں رنگ کم ہے بھرا
دے ذرا اور بھی تو رنگ ملا
سطح کاغذ پہ کھینچ وہ تصویر
جس کے حیراں رہیں صغیر و کبیر

خود اس کمی کو ''گلزار شہادت'' میں دور نہ کر سکے۔ اگر اس مثنوی میں وہ سحر البیان کی طرح، مختلف تہذیبی و معاشرتی تصویروں کے رنگ ابھارتے، وصل و ہجر کے رنگ اور گہرے کرتے اور حسبِ موقع جذبات و احساسات کے نقوش ابھارتے تو یہ مثنوی طویل ضرور ہو جاتی لیکن مثنوی کا خاکہ پوری طرح مکمل ہو جاتا۔ یہ مثنوی ''شعلۂ شوق'' سے زیادہ پر اثر ہے لیکن بحیثیت مجموعی اس کی کڑیاں مل کر ایک پوری زنجیر نہیں بناتیں۔ گم شدہ کڑیاں اس کے فنی اثر کو کمزور اور اس مثنوی کو جس میں ایک بہت اچھی مثنوی بننے کا امکان تھا، اوسط درجے پر لے آتی ہیں۔

مثنوی ''بحر المحبت'' جو (۳۶۱) اشعار [۱۹۵] پر مشتمل اور دیوانِ پنجم میں شامل ہے، مصحفی کی سب سے طویل مثنوی ہے۔ اس کا ماخذ میر کی مثنوی ''دریائے عشق'' ہے جسے سامنے رکھ کر مصحفی نے ان مقامات پر زیادہ رنگ بھرنے کی کوشش کی ہے جہاں انھوں نے میر کی کم رنگی کو محسوس کیا تھا۔ میر و مصحفی دونوں کی مثنویوں کی بحر بھی ایک ہے۔

"دریائے عشق" کے قصے کو دوبارہ لکھ کر مصحفی نے یہ ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے کہ مثنوی کی صنف میں بھی میر سے کسی طرح کسی سے بھی پیچھے نہیں ہیں۔ مقابلے پر جوابی مثنوی لکھنے کا جذبہ بحرالمحبت کے مطالعے سے بھی صاف ظاہر ہوتا ہے:

رمزِ شق القمر جتا دے تو
معجزہ اپنا تک دکھا دے تو

اور آخر میں یہ بھی لکھا کہ میری اور میر کی مثنوی کا قصہ ایک ہونے کے باوجود اس سے الگ ہے:

قصہ ہے ایک اور دو نامے
جیسے ایک شخص کے ہوں دو جامے

میر صاحب نے پہلے نظم کیا
میں نے بعد اس کے زیرو پرز کیا

اور پھر معذرت کے ساتھ اس طرح اظہارِ افتخار بھی کیا ہے:

جیسے میروں میں شان ہے کچھ اور
ہم فقیروں میں شان ہے کچھ اور

ہے توقع کہ صاحبِ انصاف
مجھ کو اس گفتگو میں رکھیں معاف

"بحرالمحبت" اور "دریائے عشق" کے تقابلی مطالعے سے یہ چند باتیں سامنے آتی ہیں:

(۱) مصحفی نے بحرالمحبت میر کی مثنوی "دریائے عشق" کے جواب میں لکھی ہے اور جہاں جہاں انھوں نے قصے کو پر اثر بنانے کے لیے جزئیات و مشاہدات کی کمی محسوس کی تھی ان کا "بحرالمحبت" میں اضافہ کر دیا ہے مثلاً "دریائے عشق" میں "عاشق" سے پیچھا چھڑانے کے لیے جب لڑکی کے گھر والے اسے دریا پار اپنے کسی عزیز کے ہاں بھیجتے ہیں تو میر صاحب وہاں تفصیل درج نہیں کرتے۔ مصحفی اس موقع پر اس کرب کی تصویر ابھارتے ہیں جس سے لڑکی والے دوچار تھے۔ میر اپنی نظر عاشق و معشوق پر رکھتے ہیں اور ان تفصیلات کو پڑھنے والے کی قوتِ تخئیل پر چھوڑ دیتے ہیں جن کا تعلق گھر والوں سے ہے۔ مصحفی واقعہ کو محدود کر دیتے ہیں اور قاری کے تخیل کے لیے کچھ نہیں چھوڑتے اور لڑکی کو دریا پار بھیجنے کی وجہ بھی بیان کر دیتے ہیں جب کہ پڑھنے والا جانتا ہے کہ دراصل یہ وہ وجوہ نہیں ہیں جن کی وجہ سے لڑکی کو دوسری جگہ بھیجا گیا ہے۔ یہ تو بنائی ہوئی بات ہے۔ ایسی بات جو بنائی ہوئی ہو، اسے محض اشارہ کر کے چھوڑ دینا زیادہ فنی اثر پیدا کرتا ہے۔ اسی لیے مصحفی کی تفصیل کے باوجود میر کی مثنوی کا فنی اثر باقی رہتا ہے۔

(۲) مصحفی کی مثنوی میں زور داستان طرازی پر ہے۔ میر کے ہاں زور جذبۂ عشق کے اظہار پر ہے۔ یہی صورت اور دوسرے مقامات پر ملتی ہے۔ اسی لیے جب ہم ان دونوں مثنویوں کا مقابلہ کرتے ہیں تو بحیثیتِ مجموعی میر کی مثنوی ہمیں زیادہ متاثر کرتی ہے۔ جذباتِ غم و الم کے تہ دار اظہار میں میر لاثانی ہیں۔ یہ ان کا اپنا دائرہ ہے اور اس دائرے میں مصحفی میر کی سطح کو نہیں پہنچتے بلکہ مثنوی پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ یہ مثنوی اسی طرح جوابی کارروائی ہے جس طرح مصحفی نے "دیوانِ نظیری" کو سامنے رکھ کر اس کے جواب میں اپنا "دیوانِ فارسی" ترتیب دیا تھا۔ میر کی مثنوی پر میر کے مزاج اور ان کی تخلیقی شخصیت کے ان مٹ نقوش ثبت ہیں۔ مصحفی کے لیے یہ محض اظہارِ کمال ہے۔ میر کی لافانی غزل کا مزاج اس مثنوی میں موجود ہے جب کہ مصحفی یہاں روایتِ میر کی پیروی کی کوشش کر رہے ہیں۔ میر نے "دریائے عشق" کے آغاز میں عشق اور زندگی اور انسان و کائنات سے اس کے تعلق پر روشنی ڈالی ہے جب کہ مصحفی اس مثنوی کے قصے کو دوبارہ لکھنے کے باوجود بیان کرتے ہیں۔ میر نے اپنے فلسفۂ عشق کو اس قصے کے ذریعے واضح کیا ہے۔ مصحفی کے لیے "عشق" کوئی مسئلہ ہی نہیں ہے۔ میر کے ہاں "جوانِ خوش اسلوب" کی جو تصویر ابھرتی ہے وہ مصحفی کے "جوانِ خوش ظاہر" میں اجاگر نہیں ہوتی۔ میر کے ہاں عشق اس نوجوان کی منزل ہے لیکن مصحفی کے ہاں وہ ندیدہ آوارہ سا

نوجوان نظر آتا ہے، جو عاشق نہیں بلکہ تماش بین ہے۔ دونوں مثنویوں میں عشقیہ رویوں کا فرق اصل فرق ہے۔ یہ دونوں مثنویاں ایک قصے کے دو روپ ہیں جن میں دو رویے اور دو الگ الگ اندازِ نظر ابھرتے ہیں اور ان کا تقابلی مطالعہ اس زاویۂ نظر سے کرنا چاہیے۔ میر کے ہاں زور ہے۔ عشق کی قوت ہے۔ مصحفی کے ہاں ایک اوپری بن ہے اور وہ قوتِ عشق نہیں ہے جو پہاڑوں کو ہلا دیتی ہے۔

(۳) مصحفی ایک آدھ جگہ میر سے بہتر اظہار کرتے ہیں مثلاً اس موقع پر جب دایہ جوتا دریا میں پھینک دیتی ہے تو وہ عاشق کو اکساتی ہے کہ وہ دوڑ کر اسے اٹھا لائے۔ مختلف و متضاد عشقیہ رویوں کے ساتھ میر و مصحفی اس موقع کو یوں بیان کرتے ہیں:

میرؔ:

بیچ دریا میں دایہ نے جا کر — کفش اس گل کی اس کو دکھلا کر
پھینکی پانی کی سطح پر اک بار — اور بولی کہ او جگر افگار
حیف تیرے نگار کے پاپوش — موجِ دریا سے ہووے ہم آغوش
غیرتِ عشق ہے تو لا اس کو — چھوڑ مت یوں برہنہ پا اس کو

مصحفیؔ:

پہنچی کشتی جو بیچ میں یک بار — ہوئی سرگرم حیلہ وہ غدار
امتحاناً بروئے سطحۂ آب — یعنی کفش اس پری کی پر تاب
تھا جو منظور اوس کو جاں لینا — پھر یہ بولی کہ ہاں میاں لینا

مصحفی کے ہاں کفش کے گرتے ہی دایہ کہتی ہے کہ "ہاں میاں لینا" اور عاشق کو ایک دم عمل کی طرف اکساتی ہے لیکن میر رشک اور غیرتِ عشق کو ابھارتے ہیں۔ یہاں بھی میر و مصحفی کے بنیادی عشقیہ رویے کا فرق ہے۔ موت و زیست عاشقِ صادق کے لیے یکساں ہے۔ میر کی مثنویوں کے عاشق تو جان اس طرح نثار کر دیتے ہیں جیسے کوئی بات ہی نہیں ہے۔ یہاں عقل و فکر کوئی معنی نہیں رکھتی۔ میر کا یہ نوجوان عاشق اسی عشق کا علم بردار ہے، اسی لیے میر صرف غیرتِ عشق و رشک کو ابھارتے ہیں۔ اور یہی اس عاشق کے لیے کافی ترغیب ہے۔ مصحفی اسے سوچنے کا موقع ہی نہیں دیتے اور "ہاں میاں لینا" کہہ کر اس پر نفسیاتی وار کرتے ہیں اور بغیر سوچے سمجھے عمل پر اکساتے ہیں۔ "ہاں میاں لینا" زبان و بیان کے اعتبار سے یقیناً خوبصورت اور پر اثر ہے۔

(۴) دریائے عشق اور بحر المحبت کے تقابلی مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ مصحفی کا "زیادہ شرح و بسط کے ساتھ" کسی واقعہ کو ادا کرنا کوئی انفرادیت نہیں ہے اور میر کا اسے اختصار کے ساتھ بیان کر کے قاری کے ذہن و تخیل کے لیے چھوڑ دینا کوئی کمزوری نہیں ہے۔ بحیثیت مجموعی میر کی مثنوی نقشِ اول ہوتے ہوئے بھی فنی لحاظ سے مصحفی کی مثنوی سے زیادہ پر اثر ہے۔ بحر المحبت میں وہ روایتِ میر کو آگے نہیں بڑھاتے بلکہ اسی کی تکرار کرتے ہیں۔

جہاں تک اچھے اشعار، خوبصورت حصوں اور موثر اظہار کا تعلق ہے وہ "بحر المحبت" میں بھی ملتے ہیں لیکن جیسے کسی شاعر کی ایسی زمین میں، جو اس کی اپنی ہو کر زبان زدِ خاص و عام ہو گئی ہو، کسی دوسرے شاعر کا غزل لکھنا اسے دوسرے درجے پر لے آتا ہے۔ اسی طرح یہی صورت مصحفی کی مثنوی بحر المحبت کے ساتھ ہوئی۔ یہاں بھی میر کی

میریت قائم رہتی ہے۔ (۲۴۱) اشعار پر مشتمل مصحفی کی چوتھی اور آخری عشقیہ
مثنوی ''جذبۂ شوق'' جو دیوان پنجم میں شامل ہے،
مثنوی ہے جس کا نام مصحفی نے مثنوی کے آخری شعر میں بھی دیا ہے:

جذبۂ عشق میں نے رکھا نام
ہوئی یہ مثنوی جو مجھ سے تمام

مصحفی کی یہ مثنوی، میر کی مثنوی ''دریائے عشق''، ''شعلۂ شوق'' اور ''معاملاتِ عشق'' کی طرح، بیانِ عشق سے شروع
ہوتی ہے جس کا اظہار (۳۴) اشعار میں کیا ہے جن سے دو مختلف عشقیہ رویے سامنے آتے ہیں۔ میر کے لیے عشق
زندگی بسر کرنے کا ایک اور واحد طرز ہے۔ میر جب عشق کا بیان کرتے ہیں تو وہ دل کی گہرائیوں سے ایک ایسی سچائی بن
کر سامنے آتا ہے کہ پڑھنے والے کو ساتھ بہالے جاتا ہے لیکن مصحفی کے بیانیہ انداز میں پوری طرح ان کا دل شامل
نہیں ہے۔ میر کے ہاں یہ منزلِ حیات ہے، ایمان و تیقن ہے۔ مصحفی کے ہاں یہ منزلِ حیات اور ساری زندگی کا واحد
مسئلہ نہیں ہے، اسی لیے جب میر عشقیہ قصہ اور وہ بھی المیہ قصہ بیان کرتے ہیں تو وہ ان کے وجود سے نکل کر ہمارے
وجود میں اتر جاتا ہے۔ اس دور میں جب مثنوی ''جذبۂ عشق'' لکھی گئی مصحفی اپنے دیوانِ اول کے طرزِ احساس سے نکل
کر پوری طرح ''خارجیت'' اور طرزِ سودا کے دائرۂ اثر میں آچکے تھے اور اس وقت مصحفی کے لیے میر جیسی المیہ عشقیہ
مثنوی لکھنا ممکن نہیں رہا تھا۔ میر کی مثنویاں، روایتِ مثنوی سے الگ چیز ہیں جنھیں میر نے اپنے طرزِ فکر و ادا سے ایک
انفرادیت دے دی ہے۔ میر کی مثنویاں ان کی غزل کا حصہ ہیں جب کہ مصحفی کی یہ مثنویاں ان کی غزل کا حصہ نہیں ہیں۔
مصحفی نے پیرویِ میر کے باوجود کچھ فارسی روایتِ مثنوی کے زیر اثر اور کچھ اس وقت کے لکھنوی رجحانات کے پیش نظر
میر سے مختلف بعض چیزیں مثلاً سراپا بھی شامل کیا ہے اور یہاں بھی محسوس ہوتا ہے کہ وہ داخلیت و خارجیت کے رنگوں
کے امتزاج کی کوشش کر رہے ہیں۔ اس کوشش میں وہ غزل کی طرح کامیاب ہو سکتے تھے لیکن اس مثنوی کے بعد وہ
عشقیہ مثنوی کے راستے ہی سے ہٹ گئے۔ دیوان پنجم کا زمانہ تصنیف ۱۲۱۶ اور ۱۲۲۰ کے درمیان کا زمانہ ہے۔ دیوان
ششم، ہفتم اور ہشتم میں کوئی عشقیہ مثنوی شامل نہیں ہے۔

مثنوی ''جذبۂ عشق'' میں خاکِ دہلی کے ایک جوان و حسین جوہری اور اس کی نازک اندام بیوی کی داستانِ
عشق کو بیان کیا ہے۔ جوہری اپنی بیوی کا عاشق تھا (اس عشق میں میر کی مثنوی ''شعلۂ عشق'' کے کردار پرس رام اور اس
کی بیوی کے عشق کو ذہن میں رکھیے) اور اس کے بغیر ایک پل اسے چین نہیں آتا تھا۔ رات دن اسے تکتا رہتا تھا۔ گھر
سے بازار تک جاتا تو دو قدم چل کر پھر آتا۔ کبھی اس کے پاؤں پر سر رکھ دیتا، کبھی بلائیں لیتا ع گاہ کرتا وہ جو کہ ہے
دستور۔ بیوی اس کے عشق سے کبھی خوش ہوتی اور کبھی ناخوش ہوتی اور کہتی ع کیوں بلا سا بھلا لگا ہے تو۔ زوجۂ جوہری
کی نازکی کا یہ عالم تھا کہ اگر ہوا بھی اس کے بدن کو لگ جاتی تو وہ برگِ گل کی طرح تھرانے لگتی۔ وہ بیمار ہوئی اور اس
تیزی سے اس کی حالت خراب ہوئی کہ کچھ ہی دن بعد وہ مر گئی۔ مرنے کے بعد حسبِ رسم اس کا کریا کرم ہوا۔ جب
سب واپس آئے تو جوہری کی حالت بھی غیر ہوگئی اور جب تیرھواں دن آیا تو جوہری نے اپنے دوستوں سے کہا کہ وہ
آج ان سے رخصت ہو رہا ہے اور اپنے معشوق کے پاس جا رہا ہے۔ گھر آیا۔ چادر تان کر سو رہا اور اسی حالت میں اس
کی روح جانبِ محبوب پرواز کر گئی اور طالب و مطلوب ایک ہو گئے۔ ادھر گھر میں کہرام بپا ہو گیا۔ مصحفی نے حسنِ تعلیل
اور رعایتِ لفظی سے اس غم ناک منظر کو بیان کیا ہے:

نیلم اس غم سے داغِ درد ہوا　　رنگ پکھراج کا بھی زرد ہوا
ہو کے ماتم میں اس کے اشک فشاں　　خاک پر لوٹا گوہرِ غلطاں
سرخ یاقوت تھے سو خوں روئے　　موتی سب اشک آب گوں روئے
رنگ لہسنیے کا سیاہ ہوا　　کھا کر فیروزہ زہرِ غم کو موا

یہی وہ قصہ ہے جسے مصحفی نے اپنی مثنوی کا موضوع بنایا ہے۔ اس مثنوی اور میرؔ کی مثنوی ''شعلۂ شوق'' کے قصے میں مماثلت ہے۔ میر کے ہاں پرسن رام اور اس کی بیوی کا عشق موضوعِ سخن ہے۔ مصحفی کے ہاں جوہری اور اس کی بیوی کا عشق ہے۔ میر کے ہاں پرس رام کی بیوی امتحانِ عشق میں پوری اترتی ہے اور پرس رام کے مرنے کی جھوٹی خبر سن کر جان سے گزر جاتی ہے۔ مصحفی کے ہاں جوہری کی بیوی شدتِ وصل سے بیمار پڑتی ہے اور مرجاتی ہے۔ میر کے ہاں پرس رام بعد میں مرتا ہے۔ مصحفی کے ہاں بھی جوہری بعد میں مرتا ہے۔ میر کے ہاں مچھیرے کا ذیلی قصہ بھی شامل ہے اور کشتی میں سیر کرتے ہوئے جب شعلہ پرس رام پرس رام کہاں ہے تو کہتا ہے تو پرس رام سب کی نظروں کے سامنے اس شعلے سے جا ملتا ہے۔ مصحفی کے ہاں جوہری تیرھویں دن مرتا ہے اور دونوں کی روحیں عالمِ بالا میں پھر سے متصل ہو جاتی ہیں۔ میر کے ہاں مافوق الفطرت عنصر موجود ہے۔ مصحفی کے ہاں ایسی کوئی چیز نہیں ہے۔ میر نے فلسفۂ محبت کو ابتدا میں بیان کیا ہے۔ مصحفی نے بھی فلسفۂ عشق کو ابتدا میں بیان کیا ہے۔ دونوں قصے الیہ ہیں۔ قصہ طبع زاد نہ ہوتے ہوئے بھی طبع زاد اس لیے ہے کہ لوگ عشق ازل سے کرتے آئے ہیں اور قصہ عشق ہمیشہ یکساں ہوتا ہے لیکن جب بھی دو انسان ایک دوسرے سے عشق کرتے ہیں تو وہ یہ سمجھتے ہیں کہ یہ عمل کائنات میں پہلی بار ہو رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قصۂ عشق ہمیشہ تازہ رہتا ہے۔ آج بھی جب لوگ عشق کی داستان کو کہیں پڑھتے، سنتے یا سناتے ہیں تو یہ قصہ دلچسپی کے لحاظ سے ہمیشہ نیا رہتا ہے۔

میر کی مثنوی کے اظہار میں گہری داخلیت کے ساتھ ہلکی سی خارجیت شامل ہے لیکن مصحفی کے ہاں خارجیت میں ہلکی سی داخلیت شامل ہے۔ مصحفی کا زور قصے پر ہے جب کہ میرؔ عشق کے رمز کھول رہے ہیں۔ یہی فرق میر و مصحفی کی مثنویوں کے مزاج کو متعین کرتا ہے۔

مصحفی کی واقعیاتی مثنویوں میں آٹھ مثنویاں شامل ہیں جن کی تفصیل ہم پہلے درج کر آئے ہیں۔ مثنوی ''حجام پسر'' میں جو (۲۴) اشعار پر مشتمل اور دیوانِ اول میں شامل ہے اور میر حسن نے اپنے ''تذکرۂ شعرائے اردو'' میں بھی اس کا ذکر کیا ہے، ایک نائی کے لڑکے کے حسن و جمال کو حجاموں کی مخصوص اصطلاحات میں حسنِ تعلیل و رعایت لفظی سے بیان کیا ہے۔ اس میں بیان پر زور ہے، جس سے لطف پیدا کیا ہے۔

مثنوی ''در صفت اجوائن'' جو دیوان اول میں شامل اور (۴۹) اشعار پر مشتمل ہے، طبی اصطلاحوں کے ذریعے اجوائن کی صفات اور فائدوں کو بیان کیا ہے۔ ''در صفتِ بکری'' میں جو (۶۶) اشعار پر مشتمل اور دیوانِ چہارم میں شامل ہے، مصحفی نے پیرو نامی اپنی بکری کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ مثنوی قوچ میں جو (۵۵) اشعار پر مشتمل دیوان چہارم میں شامل ہے، ایک مینڈھے کو موضوعِ سخن بنایا ہے جو کہیں سے ان کے ہاں آ گیا تھا۔ مثنوی ''در صفت طوطی'' میں جو (۴۲) اشعار پر مشتمل دیوانِ چہارم میں شامل ہے، مصحفی نے اپنی خادمہ بی بولن کے طوطے کی صفات بیان کی ہیں جو ایک دن پنجرے سے باہر نکل کر اڑ گیا اور کوشش کے باوجود واپس نہیں آیا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ بیسوا، سپاہی اور

طوطا تینوں میں وفا نہیں ہوتی۔ طوطی کے موضوع پر مصحفی نے بی بولن کی خاطر ایک اور بھی مثنوی لکھی ہے جو (۴۰) اشعار پر مشتمل اور دیوان چہارم میں شامل ہے، جس میں طوطے کی تعریف کرتے ہوئے گریز کیا ہے اور اپنی شاعری کے بارے میں لکھا ہے کہ:

وہ مصحفی جس کی نظم دل کش | دیتی ہے لگا دلوں کو آتش
ثانی کوئی اس کا اور کم ہے | اس عہد میں یہ بھی مغتنم ہے

میر نے "دربیانِ مرغ بازاں" ایک ہجویہ مثنوی لکھی تھی۔ انشا نے بھی ایک مثنوی "مرغ نامہ" لکھی تھی جس میں مرغ بازی کی ساری اصطلاحات، سارے قواعد اور اصول و ضوابط بیان کیے تھے اور جو فنِ مرغ بازی کے لحاظ سے ایک منفرد مثنوی ہے۔ مصحفی نے یہ مثنوی "مرغ نامہ" جو (۶۰) اشعار پر مشتمل اور دیوانِ پنجم میں شامل ہے، اس زمانے میں لکھی جب وہ نواب مرزا تقی ہوس کے ملازم تھے اور مرغ بازی پر بے محابا اخراجات کی وجہ سے ان کو تنخواہ وقت پر نہیں ملتی تھی۔ مصحفی نے اس کا بھی رونا رویا ہے اور ساتھ ہی مرغ بازی کی اصطلاحات کو بیان کر کے اس زمانے کے مشہور مرغ بازوں اور استادانِ فن کا ذکر کیا ہے۔ آخر میں مرغِ فکر کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ع مرغ میرا سب کو دلیا جانے ہے۔ اس مثنوی میں ہجویہ و مدحیہ دونوں لہجے ملے جلے ہیں۔ مثنوی "در شادی ٹیکا رام" مدحیہ مثنوی ہے جس میں ٹیکا رام تسلی کی شادی کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ان سب مثنویوں میں کوئی خاص انفرادی شان نہیں ہے۔

مصحفی کی ہجویہ مثنویوں میں آٹھ مثنویاں شامل ہیں۔ مثنوی "دربیانِ ہجو چار پائی" میں جو دیوان اول میں شامل اور (۲۳) اشعار پر مشتمل ایک بیانیہ نظم ہے، اپنی چار پائی کی حالت دلچسپ انداز میں بیان کی ہے۔ اس چار پائی میں کوئی عیب ایسا نہیں ہے جو موجود نہ ہو اور لکھا ہے "مصحفی اس سے بوریا بہتر"۔ اس مثنوی میں چار پائی کو اس طرح بیان کیا ہے کہ اس کی تصویر نظروں کے سامنے آجاتی ہے۔ اس میں محاکاتی شان موجود ہے۔ مثنوی "در افراط سرما" میں جو، دیوانِ دوم میں شامل اور (۶۲) اشعار پر مشتمل ہے، مصحفی نے شدتِ سرما کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ قائم چاند پوری نے بھی اس موضوع پر مثنوی لکھی تھی۔ جرأت کے کلیات میں بھی "در ہجو شدتِ سرما" کے نام سے ایک مثنوی ملتی ہے۔ قائم و جرأت کی طرح مصحفی نے بھی شدتِ سرما کو حسنِ تعلیل و رعایتِ لفظی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ مصحفی شدت کو بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں:

اب کے سردی کا جو ہوا ہے وفور | ڈھانپ کر منھ کو رہ گئے تنور

قائم کہتے ہیں:

سردی اب کی برس ہے اتنی شدید | صبح نکلے ہے کانپتا خورشید

جرأت لکھتے ہیں:

افزود جو ہے ہوا فلک پر | کانپیں ہیں تمام رات اختر

قائم کی مثنوی اس موضوع پر شاہکار کا درجہ رکھتی ہے۔

مثنوی "در افراط گرما" جو دیوانِ دوم میں شامل اور (۵۴) اشعار پر مشتمل ہے، مصحفی نے جرأت کی طرح شدتِ گرمی کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ اس میں بھی مصحفی نے صنعتِ حسنِ تعلیل اور رعایتِ لفظی سے حسنِ بیان پیدا کیا ہے۔ مصحفی کی یہ مثنویاں پڑھ کر گرمی و سردی کی شدت کا احساس ہونے لگتا ہے۔ جرأت نے بھی دادِ شاعری دی ہے اور

یہی صورت مصحفی کے ہاں ہے۔ مثنوی ''درافراطِ آتش'' میں جو دیوان دوم میں شامل (۴۲) اشعار پر مشتمل ہے، حسن تعلیل و رعایتِ لفظی سے حسن بیان پیدا کیا ہے۔ مثنوی ''درہجو مکانے'' میں جو دیوان دوم میں شامل اور (۴۴) اشعار پر مشتمل ہے، مصحفی نے میر اور میر حسن کی طرح، ایک مکان کو موضوع ہجو بنایا ہے۔ میر اور میر حسن کی ان مثنویوں کا ذکر ہم جلد دوم [۱۹۶] میں کر آئے ہیں اور یہ دونوں مثنویاں اپنے شاعرانہ حسن اور واقعیت نگاری کی وجہ سے اہمیت کی حامل ہیں لیکن مصحفی کی مثنوی بہت مختصر ہے اور میر و میر حسن کی مثنویوں کی طرح اس میں زورِ بیان بھی نہیں ہے۔

مثنوی ''درہجو قوم شیخ'' میں جو دیوان پنجم میں شامل (۳۰) اشعار پر مشتمل ہے، ایک ''شیخ'' کا واقعہ بیان کیا ہے جس سے اس قوم کے خود غرضانہ مزاج کی تصویر سامنے آتی ہے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ایک ''شیخ'' کو دریا پار کوئی ضروری کام تھا لیکن دریا پار کرنا اس وقت دشوار تھا۔ اس نے ایک کچھوے سے کہا کہ وہ اپنی پیٹھ پر بٹھا کر اسے دریا پار کرا دے۔ جب وہ سوار ہوا تو اسے خیال آیا کہ یہ پانی کا جانور ہے اگر بیٹھ گیا تو پھر میرا بھی کوئی ٹھکانا نہ رہے گا۔ یہ سوچ کر اس نے کچھوے سے اس کی گردن میں مہار کے طور پر رسّی ڈالنے کے لیے کہا۔ کچھوا راضی ہو گیا اور اسے دریا پار کروایا۔ جب ساحل پر پہنچے تو شیخ نے کہا کہ آؤ یہاں کی بھی سیر کرو۔ کچھوا اس کے کہنے سے ساحل پر آ گیا۔ شیخ نے اسے رسّی سے باندھ کر ''خشکی میں ڈال دیا اور کہا کہ تم یہاں ٹھہرو میں آتا ہوں تاکہ تمھارے ساتھ پھر دریا پار کرلوں۔ کچھوا اسی طرح سر پٹک پٹک کر مر گیا۔ مصحفی نے لکھا ہے:

شیخ کی صورت سے اے دل کر حذر
اس کی باتوں کے فریبوں میں نہ آ

یہ مثل کچھوے کی رکھ پیش نظر
ہاں دغا ہے رے دغا ہے رے دغا

مثنوی ''درہجو کھٹمل'' [۱۹۷] (۵۹) اشعار پر مشتمل ہے جس میں مصحفی نے کھٹملوں کی اذیت ناکی کو موضوع سخن بنایا ہے۔ انشا کی ایک مثنوی بھی اسی موضوع پر ان کے کلیات میں موجود ہے لیکن اس میں تکلیف و اذیت کی وہ شدت نہیں ہے جو مصحفی کی مثنوی میں محسوس ہوتی ہے۔ انشا کی مثنوی میں بیان شاعرانہ ہے۔ مصحفی کی مثنوی واقعیاتی ہے جس میں ان کے اپنے تجربے بیان میں آئے ہیں۔ مثنوی ''درہجو مودی خانہ'' [۱۹۸] میں، جو (۵۲) اشعار پر مشتمل ہے، مصحفی نے مرزا سلیمان شکوہ کے مودی خانہ کو موضوع سخن بنایا ہے اور وہاں کی صورت حال، بدانتظامی، بدمعاملگی و رشوت ستانی کی تصویر ہجویہ تلخی کے ساتھ بیان کی ہے۔

مصحفی کی مثنویوں۔ سارے کردار وہ خواہ جوہری اور اس کی بیوی کا ہو (جذبۂ عشق) نوجوان سپاہی اور تنبولی کے بیٹے کا ہو (شعلۂ شوق)، جوانِ رعنا اور غرفہ میں نظر آنے والی حسینہ کا ہو (بحرالمحبت)، مسیں بھیگتے نوجوان اور شادی شدہ حسینہ (گلزارِ شہادت) کا ہو، کردار سے زیادہ ''ٹائپ'' (Type) کی حیثیت رکھتے ہیں حتیٰ کہ ہجویہ مثنویوں میں مثلاً ''شیخ'' یا مودی خانہ کے لالہ کچھمن بھی کردار نہیں ہیں بلکہ ٹائپ ہی کے ذیل میں آتے ہیں۔ مصحفی کی مثنویوں کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ اس صنفِ سخن میں ان کا دل نہیں لگتا اور سودا کی طرح، ساری پُرگوئی اور قادرالکلامی کے باوجود، مثنوی کے لیے جس مزاج کی ضرورت تھی وہ مصحفی کے پاس نہیں تھا۔ ان کی بیس (۲۰) مثنویوں میں سے صرف عشقیہ مثنویاں نسبتاً قابلِ توجہ ہیں یا ہجویہ مثنویوں میں ''درہجو چارپائی'' ایک دلچسپ مثنوی (نظم) ہے۔ سودا کی طرح مصحفی بھی دوسرے درجے کے مثنوی نگار ہیں اور سودا ہی کی طرح مصحفی کا اصل میدان ''غزل'' اور ''قصیدہ'' ہے۔

ایک ہجو کے کہنے میں زباں میری ہے قاصر
ورنہ جو قصیدہ ہے مرا کوہِ گراں ہے

قصائدِ مصحفی:

اردو و فارسی میں مصحفی کے قصائد کی تعداد اتنی ہے کہ اتنے قصائد کسی اور شاعر کے کلیات میں نہیں ملیں گے۔ جرأت و انشا کے قصائد کی تعداد مصحفی سے بہت کم ہے۔ خود سودا کے قصائد کی تعداد بھی مصحفی سے کم ہے۔ مصحفی کا ''دیوان قصائد'' پہلی بار مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع ہوا[۱۹۹]۔

''قصائدِ مصحفی'' کا ایک قلمی نسخہ مکتوبہ ۱۸۴۳ء امروہہ میں تھا جو اب ''ایوانِ غالب'' نئی دہلی میں مخزون ہے اور یہی خطی نسخہ [۲۰۰] مطبوعہ ''دیوانِ قصائد'' کی اساس ہے۔ اس میں (۸۶) قصائد ہیں۔ ''دیوانِ قصائد'' کا ایک خطی نسخہ رضا لائبریری رام پور میں ہے جس میں قصیدوں کی تعداد (۶۹) ہے۔ دیوانِ قصائد کا ایک قلمی نسخہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور [۲۰۱] میں محفوظ ہے جس میں تعدادِ قصائد (۸۵) ہے۔ ہم نے اسی نسخے سے ''قصائدِ مصحفی'' کا مطالعہ کیا ہے۔ ''ذخیرۂ کیفی'' میں ''قصائدِ مصحفی'' تین دواوین پر مشتمل ہیں۔ قصائد کے ''دیوان اول'' میں (۲۴) ''دیوانِ دوم'' میں (۱۷) اور ''دیوانِ سوم'' میں (۴۴) قصائد ہیں اور اس طرح کل تعداد (۸۵) ہوتی ہے۔ نسخۂ امروہہ میں تعدادِ قصائد (۸۵) کے بجائے ۸۶ ہونے کی وجہ یہ ہے کہ ''قصیدہ در مدح حضرت علی اکبر، جو نسخۂ لاہور میں پانچ مطلعوں پر مشتمل ہے، نسخۂ امروہہ میں (تو ڑ کر) دو مطلعوں کا ایک قصیدہ کر دیا ہے اور تین مطلعوں کا دوسرا قصیدہ کر دیا ہے حالانکہ (زمین کے لحاظ سے بھی) یہ ایک ہی قصیدہ ہے'' [۲۰۲] اور اسی لیے قصائد کی تعداد بجائے (۸۵) کے (۸۶) ہو جاتی ہے۔ اس سے یہ بات بھی صاف ہو گئی کہ مصحفی کے اردو قصائد کی تعداد (۸۶) نہیں بلکہ (۸۵) ہے۔ نسخۂ لاہور کے مطابق اشعارِ قصائد کی تعداد کم و بیش ۴۷۵۲ ہے۔

مصحفی کے قصائد کے ان تینوں دواوین کو ہم تین خانوں میں رکھ سکتے ہیں۔ ایک حمدیہ، نعتیہ و منقبتیہ قصائد جن کی تعداد (۲۰) ہے، دوسرے وہ قصائد جو سلاطین، شہزادگان، نوابین و امراء وغیرہ کی شان میں کہے گئے ہیں، جن کی تعداد (۵۹) ہے اور تیسرے متفرق قصائد جن کی تعداد (۶) ہے۔ ان میں ایک قصیدہ در مدح اسپانِ نواب جلال الدولہ بہادر ہے۔ ایک ''در بیانِ مردے'' کے عنوان سے ملتا ہے۔ ایک قصیدہ ''نسبت بہ چند شخص گفتہ شد'' ہے۔ یہ وہی قصیدہ ہے جس میں شاگردانِ سودا کو موضوعِ سخن بنایا ہے اور جس کا ذکر تنازعۂ سودا و مصحفی کے سلسلے میں پچھلے صفات میں آ چکا ہے۔ ایک قصیدہ وفادار نامی گھوڑے کی مدح میں ہے اور ایک قصیدہ ''شہر آشوبِ دہلی'' کے عنوان سے ہے اور ایک قصیدہ ''تیغِ براں'' ہے جو تنازعۂ جرأت و مصحفی کے موقع پر اس وقت لکھا گیا تھا جب وہ دہلی سے نئے نئے لکھنؤ آئے تھے اور جرأت و مصحفی کے درمیان صلح صفائی ہو چکی تھی۔ اس کا ذکر بھی جرأت و مصحفی کے تنازعہ کی بحث میں پہلے آ چکا ہے۔ ان تینوں خانوں میں موضوع کے لحاظ سے ردو بدل کیا جا سکتا ہے لیکن قصائد کی تعداد (۸۵) ہی رہے گی۔

قصیدہ عربی، فارسی اور اردو زبانوں کی ایک اہم صنفِ سخن ہے جس سے ان زبانوں کے شعرا نے طرح طرح سے کام لیے ہیں۔ قصیدہ صرف مدح کے لیے استعمال نہیں ہوتا بلکہ اس کا دائرہ کار اتنا وسیع ہے کہ اس میں مدح و ذم اور حکایت و شکایت کے علاوہ وہ سارے موضوعات آ جاتے ہیں جن کو آج کل ''نظم'' میں بیان کیا جاتا ہے۔ مصحفی نے صنفِ قصیدہ کی ہئیت کو جہاں مدح کے لیے استعمال کیا ہے وہاں معذرت کے لیے بھی استعمال کیا ہے جیسے ''خطاب بہ سلیمان شکوہ در معذرتِ اتہام انشا'' والے قصیدے میں یا تنازعۂ جرأت کے سلسلے میں صلح صفائی کے بعد اپنی بات کہنے

کے لیے جیسے قصیدہ ''تیغ براں'' میں یا آشوب زمانہ بیان کرنے کے لیے جیسے قصیدہ ''درشہر آشوب دہلی'' میں یا شاگردانِ سودا کو للکارنے اور ان تک اپنی بات پہنچانے کے لیے جیسے قصیدہ ''نسبت بہ چند مخلص گفتہ شد'' میں یا جیسے اپنے دل کی بات شہزادہ سلیمان شکوہ تک پہنچانے کے لیے ہیئت قصیدہ کو استعمال کیا ہے جب کہ عام طور پر دوسرے شعرا ایسے موقع پر ''قطعہ'' کی ہیئت کو استعمال کرتے ہیں۔ ایسے بہت سے کام مصحفی نے قصیدے سے لیے ہیں۔ اور یہ ان کا امتیاز ہے۔ مصحفی کے قصائد قصائد بھی ہیں اور ان کی خودنوشت سوانح عمری بھی۔

دوسری چیز جو مصحفی کے قصائد کو دوسرے قصیدہ گویوں مثلاً سودا، جرأت، انشا سے الگ کرتی ہے غزل کے مزاج کا وہ دھیما پن ہے جو مصحفی نے اپنے قصائد کے مزاج میں شامل کیا ہے۔ مصحفی کے قصیدے پڑھیے تو آپ کو انشا کا طمطراق وطنطنہ، سودا کی بلند آہنگی وشکوہ نہیں ملے گا بلکہ قدرتِ بیان، پختگیِ اظہار اور قادرالکلامی کے ساتھ لہجے کے دھیمے پن کا احساس ہوگا جس میں، میدان میں بہتے دریا کا قدرتی حسن بھی ہے اور آہستہ روی بھی۔ لہجے کا یہ دھیما پن شاعرانہ سطح پر اس حسن کا حامل ہے جو اچھی شاعری کی جان ہے جہاں لطفِ بیان اثر وتاثیر کو شاعری میں سمودیتا ہے۔

فنی لحاظ سے دیکھیے تو مصحفی کے قصیدوں میں آپ کو بہاریہ، عشقیہ، حالیہ وفخریہ تشبیبیں بھی ملیں گی اور چست وخوبصورت ''گریز'' بھی۔ ''مدح'' بھی وہ اس طور پر کرتے ہیں کہ ممدوح کی ظاہری وباطنی سیرت کی اجلی تصویر سامنے آجاتی ہے لیکن یہاں بھی ان کا لہجہ دھیمار ہتا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ شاعر، بغیر تصنع وغلو کے، دل کی گہرائیوں سے مدح کر رہا ہے۔ مصحفی کے قصیدوں میں آپ کو پُر شور آوازیں، اونچا آہنگ، زور سے اونچے لہجے میں بات کرنے کا ڈھنگ نہیں ملے گا۔ وہ لوگ جو صرف بلند آہنگ لہجے کو قصیدے کا اصل لہجہ سمجھتے ہیں مصحفی کی اس دھیمی آواز کو ان کی کمزوری پر محمول کریں گے لیکن وہ لوگ۔ جو مصحفی کے تخلیقی امتزاجی مزاج، سے واقف ہیں اور جانتے ہیں کہ انھوں نے بنیادی طور پر دو مختلف لہجوں کو ملانے اور امتزاج سے ایک نیا لہجہ تخلیق کرنے کا دشوار کام کیا ہے جیسے اپنی غزل میں میر و سودا کی دو مختلف ومتضاد آوازوں کو ملا کر شاعری کی ایک نئی آواز تخلیق کرنے کے ایک ناممکن کام کو ممکن بنایا ہے، اسی طرح امتزاج کا یہی کام اپنے قصیدے میں بھی کیا ہے۔ میر نے صنفِ مثنوی میں اپنی غزل کا لہجہ ملا کر مثنوی کو ایک نیا طرز، نیا لہجہ اور روپ دیا ہے اسی طرح مصحفی نے قصیدے میں اپنی غزل کا فطری لہجہ شامل کر کے اردو قصیدے کو ایک نیا لہجہ، نیا طرز اور نیا روپ دیا ہے۔ تخلیقی عملِ امتزاج سے وجود میں آنے والے اس لہجے میں کوئی ان کا ثانی نہیں ہے۔

مصحفی کے قصائد میں فنی نقطۂ نظر سے وہ سب خصوصیات موجود ہیں جو ایک اچھے قصیدے میں ہوتی ہیں: سنگلاخ زمینیں، اچھوتے قافیے، صنائع بدائع، خوبصورت پر اثر تشبیب وگریز، مدح ودعا، پرزور تشبیہات، چست بندشیں، تراکیب، قادرالکلامی اور علم وفن سب کچھ موجود ہیں لیکن یہ سب اجزا مصحفی کے دھیمے فطری غزلیہ لہجے میں اس طرح ایک جان ہو کر آئے ہیں کہ مصحفی کا قصیدہ ایک نیا رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ کیا مصحفی کا یہ رنگ قصیدے کا ایک قابلِ قبول رنگ ہے؟

قصیدہ، جیسا کہ سب جانتے ہیں، درباروں میں پیش کیے جانے اور اپنی قادرالکلامی سے ممدوح کو متاثر کر کے انعام واکرام سے نوازے جانے کے لیے لکھا جاتا تھا اور اسی لیے شاعر قصیدے میں اپنے فنی کمالات، اپنے علم و فضل اور قوتِ تخلیق کا شعوری طور پر، اس طرح اظہار کرتا تھا کہ اس کا فوری اثر ہو۔ قصیدہ چونکہ دربار میں سنایا جاتا تھا اس لیے اس میں آہنگ خطابت ضروری سمجھا جاتا تھا۔ مصحفی کے قصائد میں فنی اعتبار سے وہ سب کچھ ہے جو ایک

قصیدے میں ہونا چاہیے لیکن سودا و انشا کی طرح کا خطیبانہ لہجہ نہیں ہے۔ مصحفی کے قصائد سنانے سے زیادہ پڑھنے کی چیز ہیں۔ سودا و انشا اسی لیے قصیدے کے تعلق سے، اپنی زندگی میں کامیاب رہے اور مصحفی تعداد میں سب سے زیادہ قصیدے لکھنے کے باوجود کامیابی و مقبولیت حاصل نہ کر سکے۔ سودا و انشا کے ہاں فن متاثر کرتا ہے، مصحفی کے ہاں شاعری متاثر کرتی ہے۔ سودا و انشا کے قصیدے پڑھنا علمی و فنی اصطلاحات کی وجہ سے آسان کام نہیں ہے۔ مصحفی کے قصیدے پڑھنا اس لیے مشکل نہیں ہے کہ یہاں بیان میں عام انسان کا فطری آہنگ اور لہجہ موجود ہے اور یہ رخ، یہ لہجہ پہلی بار اردو قصیدے میں آیا ہے۔ یہی مصحفی کی انفرادیت ہے۔

مصحفی نے یہ انفرادیت قصیدے میں غزل کے مزاج اور لہجے کا امتزاج کر کے پیدا کی ہے اسی لیے مصحفی کے قصائد اردو قصیدے میں ایک نئے انحراف کا آغاز کر کے اسے ایک نئی روایت بنا دیتے ہیں۔ مصحفی کے قصیدوں کا لہجہ اسی لیے جدید ہے اور اس لہجے کی گونج آپ کو حکیم مومن خاں مومن (جن کے بارے میں علمائے ادب یہ شکایت کرتے ہیں کہ ''بعض قصائد میں غزل کی زبان استعمال کی ہے'')[۲۰۳] مظفر علی اسیر لکھنوی، شہیدی، منیر شکوہ آبادی، امیر مینائی اور جلال وغیرہ کے قصائد میں محسوس ہوگی اور یہی لے آپ کو ان شعرا کی نظموں میں نظر آئے گی جنھوں نے جدید نظمیہ شاعری کا آغاز کیا تھا اور جن میں حالی، شبلی، نوبت رائے نظر، سرور جہاں آبادی، چکبست، نادر کاکوروی وغیرہ شامل ہیں۔

سودا نے اپنی تخلیقی صلاحیت وقوتِ شعر گوئی سے فارسی کے مسلم الثبوت قصیدہ گویوں کی پیروی کرتے ہوئے اردو قصیدے میں کم و بیش تمام خصوصیات کو سمو کر اسے فارسی جیسا بنا دیا تھا۔ یہ اردو قصیدے کا ایک رخ اور ایک منفرد انداز تھا جو اس طرح قدیم اردو میں نصرتی کے ہاں اور اٹھارویں صدی میں سودا کے ہاں نمایاں ہوا تھا۔ انشا نے بھی اسی روایت کی پیروی کی اور اس میں اپنے مزاج کا زور اور فنی کمالات جیسے بے نقط قصیدہ یا مختلف زبانوں میں شعر کہہ کر شاملِ قصیدہ کرنا یا مختلف علوم کی اصطلاحات کو کثرت سے قصیدے کے اشعار میں سمونا، بہت طویل قصیدہ لکھ کر اپنی قوتِ شعر گوئی کا اظہار کرنا اور لہجے کی بلندی اور شکوہِ بیان کو برقرار رکھنا۔ یہ چیزیں شامل کر کے روایتِ قصیدہ میں اضافہ کیا۔ انشا کے قصائد سن کر شاعر کی صلاحیت و جوہر کا بہت رعب پڑتا ہے اور ان کے قصائد ممدوح کو اپنے ساتھ بہا لے جاتے ہیں لیکن مصحفی نے صرف فارسی قصیدے کے چند ممتاز شاعروں مثلاً خاقانی، انوری، قآنی، عرفی وغیرہ کی پیروی نہیں کی بلکہ ہندوستانی رنگ و مزاج کو اپنے قصیدے میں سمو کر نصرتی و سودا کی روایت سے الگ اردو قصیدے کی روایت بنائی جس میں وہ فطری لے موجود ہے جو اردو غزل کا جوہر ہے۔ مصحفی نے مختلف موضوعات و مشاہدات اردو قصیدے میں سمو کر اس کے دائرے کو وسیع کر دیا۔ اب قصیدہ صرف سلاطین و امراء کی مدح کا نام نہیں رہا بلکہ وہ موضوعات بھی قصیدے میں آ گئے جو اب تک قطعہ گوئی کا موضوع تھے۔ اسی لیے مصحفی کے قصیدوں سے ان کے عہد، تہذیبی ماحول اور حالاتِ زندگی پر روشنی پڑتی ہے اور آج بھی یہ قصیدے اسی لیے اہمیت رکھتے ہیں۔

مصحفی کے دور میں سنگلاخ زمینوں میں شعر کہنا استادی و قادر الکلامی کا اظہار تھا۔ ان کے بہت سے قصائد سنگلاخ زمینوں میں ہیں اور ان زمینوں میں انھوں نے نئے نئے قافیوں اور مضامین کے ساتھ رواں و مربوط شعر نکالے ہیں اور ان تمام خصوصیات کو بھی برقرار رکھا ہے جو قصیدے کی جان سمجھی جاتی تھیں۔ سنگلاخ زمینوں کا اندازہ کرنے کے لیے یہ چند مطلعے دیکھیے:

۱۔ جو ہاتھ آتا مرے یک سر گریباں آستیں دامن
تو تھا سو چاک کے در خور گریباں آستیں دامن
(سر، خور قافیہ ہیں اور گریباں، آستیں، دامن ردیف ہے: قصیدہ در نعت)

۲۔ ہوں گے آپس میں چہ روز اور چہ شب ساتھوں ایک
تیری ہی رکھتے ہیں اب ماہ طلب ساتھوں ایک
(شب، طلب قافیہ ہیں اور ساتھوں ایک ردیف ہے: در مدح سلیمان شکوہ)

۳۔ ہے لعل اشک کا جو مرے سنگ رنگ ڈھنگ
رکھتا ہے کب وہ ہر گل اورنگ رنگ ڈھنگ
(سنگ، رنگ قافیہ ہیں اور رنگ ڈھنگ ردیف ہے: در مدح خیالی رام)

یہ بات خاص طور پر قابلِ توجہ ہے کہ یہاں بھی مصحفی نے اندازِ خطابت اور بلند آہنگی میں اپنا مخصوص دھیما لہجہ شامل کر کے اس میں ''اعتدالیت'' (Normality) پیدا کر دی ہے۔

فنی اعتبار سے بھی مصحفی نے پوری مہارت کا ثبوت دیا ہے۔ ان کے ہاں تشبیبیں بہاریہ بھی ہیں اور عشقیہ و تجزیہ بھی۔ بعض تشبیبوں میں جورِ فلک کا ذکر چھیڑ کر ممدوح کو اپنی بدحالی و تنگ دستی کی طرف شروع ہی میں متوجہ کر دیا ہے۔ بہاریہ تشبیب میں وہ رنگ و خوشبو بکھیر دیتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ موسم بہار نے چمن میں ایک ایسا نکھار پیدا کر دیا ہے جس سے دل کی کلی کھل اٹھی ہے۔ اسی کیفیتِ نشاط اور احساسِ طرب میں قصیدہ ''گریز'' کی طرف بڑھتا ہے۔ قصیدہ ''در مدح کلب علی خاں'' کی تشبیب اس کی خوبصورت مثال ہے۔ اسی طرح عاشقانہ تشبیب میں حسن و عشق کی کیفیت کی تصویر اس سلیقے سے اتارتے ہیں کہ قصیدہ میں دلچسپی کا پہلو ابھر کر برقرار رہتا ہے مثلاً قصیدہ در مدح نواب سعادت علی خاں میں مصحفی نے ایک پری جمال کا سراپا تشبیب میں بیان کیا ہے، بعد میں ''گریز'' کے وقت یہ عقدہ کھلتا ہے کہ دراصل وہ پری جمال تو دولتِ بیدار ہے۔ اسی طرح قصیدہ در مدح نواب آصف الدولہ کی تشبیب شکایتِ فلک و زمانہ سے شروع ہوتی ہے اور ایک مختلف فضا کو اُبھارتی ہے۔ کئی قصائد کی تشبیب میں قصیدے کے قاعدے کے بر خلاف احساسِ افتخار کے ساتھ خود اپنی ذات کو نمایاں کیا ہے۔ تشبیب کا تنوع مصحفی کے قصیدوں میں حسن و جمال کی رنگا رنگی کو برقرار رکھتا ہے۔ مصحفی نے قصیدے کو اپنے دل کی بات کہنے، اپنے مسائل اور حالاتِ زمانہ کو بیان کرنے کے لیے طرح طرح سے استعمال کیا ہے۔

''گریز'' میں بھی مصحفی اپنے فنی سلیقے کا اظہار کرتے ہیں۔ تشبیب لکھتے لکھتے وہ خوبصورتی سے اس طرح ''گریز'' کی طرف آتے ہیں کہ جب ''مدح'' شروع ہوتی ہے تو اس وقت کہیں پتا چلتا ہے کہ ہم ''گریز'' کے پل سے گزر چکے ہیں۔ ''گریز'' کا یہی حسن ہے کہ پتا نہ چلے کہ شاعر تشبیب سے گریز کر رہا ہے مثلاً قصیدہ ''در مدح شاداب علی خاں'' میں تشبیب کے بعد یہ شعر آتے ہیں:

اس سے پوچھا میں کہ تو کون ہے کس کا ہے یہ باغ
جس کے پھولوں میں ہے دولہن کے چھپر کھٹ کی لپٹ
آئی غصہ میں کہ اے مجرائی وضع سوال
سامنے سے مرے بے ہودہ نہ بک، دور ہو، ہٹ
جانتا کیا نہیں ہے میرا سخا خانم نام

سیر کرنے کو میں آئی ہوں قہستاں سے پلٹ [۲۰۴]

اسی طرح ''در مدح نواب سعادت علی خاں'' میں ''گریز'' قابلِ ذکر ہے اور یہی صورت ''در مدح کلب علی خاں'' والے قصیدے (برج حمل میں نیر اعظم کا ہے گزار) میں ملتی ہے۔

''گریز'' سے گزر کر ''مدح'' آتی ہے۔ ''مدح'' میں حسب نسب، ممدوح کی ذات وصفات کا مبالغہ آمیز بیان، اس کے گھوڑے، تلوار، ہاتھی کی تعریف اس طرح کی جاتی ہے کہ ممدوح کی غیر معمولی شخصیت اس کی بے پناہ طاقت اور بے حساب ثروت کی تصویر نظروں کے سامنے آ جائے۔ ''مدح'' میں بھی مصحفی اپنے دھیمے لہجے کے باوجود کامیاب ہیں۔ اس دھیمے لہجے کا یہاں یہ فائدہ ہوتا ہے کہ سننے والوں کو یہ مدح حقیقی معلوم ہوتی ہے مثلاً آصف الدولہ کی مدح میں لکھے گئے قصیدوں میں سے ایک قصیدہ کی مدح کے یہ چند شعر دیکھیے جس سے یہ بات واضح ہوگی کہ دھیمے لہجے اور قادر الکلامی کے ساتھ یہاں مدح میں مبالغہ محسوس نہیں ہوتا بلکہ مدح فطری وحقیقی معلوم ہوتی ہے:

مصحفی قافیہ اس کے متعدد ہیں میاں ہو سکے تجھ سے جو کچھ مدح تو ممدوح کی بول
آصف الدولہ کہ آوازۂ بخشش جس کا کشورِ ہند کو طے کر کے گیا استنبول
عوض ایک کہہ کے وہ دیتا اُوسے گنج قاروں خانہ کرتا جو بنا عہد میں اوس کے بہلول
عہد میں اوس کے ہے از بس کہ طرب عالمگیر شادیانے کہیں بجتے ہیں کہیں گھر گھر ڈول
یہ سماں عیش وطرب کا ہے کہ راتوں کو مجھے نیند آتی نہیں گاتی ہیں جو سکھیاں ہنڈول

ایسے آصف کو سلیمانِ زماں کیوں نہ کہوں
جس کے دروازہ پہ پریوں کے ہیں اترے چنڈول

عدل سے اوس کے نہ وہ موجبِ گمراہی ہو راہ رو کو نظر آوے جو بیابان میں غول
اوس کے دروازے پہ آتا ہے گدائی کرنے لیے مہ نو سے فلک ہاتھ میں اپنے کچکول

ساعدِ سیم ہیں اسپ کے ترے استادہ
ہیں چڑھے اون پہ جلا دادہ جو چاندی کے خول
چشم خورشید کو آتی ہے چکا چوندھی سی
روئے کار اون کے جو دیکھے ہے وہ سونے کا جھول

اس کے بعد مصحفی ہاتھی، گھوڑے اور سخاوت کی مدح کر کے ''دعا'' پر قصیدے کو ختم کر دیتے ہیں۔ اس میں ''مدعا'' کہیں بیان نہیں کرتے۔ نعتیہ قصائد کی مدح بھی پُر اثر ہیں خاص طور پر اس نعتیہ قصیدے کی جس کا پہلا مصرع: جو ہاتھ آتا مرے یکسر گریباں، آستیں، دامن۔

قصیدہ ایک روایتی صنف سخن ہے جس کے مزاج میں جاگیردارانہ نظام کی روح سرایت کیے ہوئے ہے۔ اس روایتی صنف میں تشبیب، گریز کے بعد مدح آتی ہے اور مدح کے بعد عرضِ مدعا اور دعا پر قصیدہ ختم ہو جاتا ہے۔ قصائد مصحفی کے خاتمے عام طور پر بغیر اظہارِ مدعا کے صرف دعا پر ختم ہو جاتے ہیں۔ اگر کہیں اظہارِ مدعا کرتے بھی ہیں تو صرف ممدوح کو اپنے حال کی طرف متوجہ کر کے دعا پر آ جاتے ہیں۔ اور اس کی نوعیت وہ ہوتی ہے جو ''در مدح نواب سعادت علی خاں'' والے قصیدے کے آخری شعر میں آتی ہے:

مصحفی ہے جو دعا گو تیرا نواب وزیر
اس کے احوال پہ بھی تو متوجہ ہو ٹک

قصیدے کا یہ وہ سانچا ہے جو ہر شاعر کے ہاں یکساں طور پر ملتا ہے شاعر اسی مقررہ دائرے میں اپنے کمالاتِ شاعری وفن کا اظہار کرتا ہے۔ مصحفی بھی اسی دائرے میں رہتے ہوئے اپنے کمالِ فن کا اظہار کرتے ہیں۔ مصحفی کے یہ قصیدے موضوعات کی رنگا رنگی، دھیمے لہجے، اظہار کی پختگی اور شاعرانہ انداز کی وجہ سے آج بھی دلچسپ ہیں۔ مصحفی کے حالاتِ زندگی اور معرکہ آرائیوں کے لیے بھی یہی قصیدے کام آتے ہیں۔ مصحفی نئے نئے مضامین، نئے نئے قافیوں، چست بندش وتراکیب اور صنائع بدائع کے استعمال سے خصوصاً تشبیہات سے شاعرانہ حسن کو نکھار دیتے ہیں مثلاً یہ چند تشبیہات دیکھیے جن سے اظہارِ بیان پُر اثر ہو جاتا ہے:

۱۔ نگہ شوخ کی تھی وہ مژہ یوں تسکیں دہ
طفلِ بدخوئے کو جوں دایہ سلاتی ہے تھپک

۲۔ تس پہ پستاں کا یہ عالم نظر آیا مجھ کو
سیب دو جیسے دھرے ہوویں میانِ صحنک

۳۔ بس کہ میں ضبطِ غم عشق کیا ہے آئیں
پھوٹ کی طرح سے سینہ گیا یک لخت بکس

۴۔ اشک دوڑے ہے مرے یدِ نگہ پر اس طرح
بانس پہ چڑھ کے کرے جیسے رسن بازی نٹ

۵۔ نیم وا چشم خماریں کا ہے عالم اس کے
جس طرح غنچۂ نرگس کھلے اندک اندک

مصحفی کے قصائد پڑھتے ہوئے ایک بہتے دریا کی روانی و بے ساختگی کا احساس ہوتا ہے۔ وہ صنائع بدائع بھی خصوصاً مراۃ النظیر، ایہام، حسنِ تعلیل، رعایت لفظی، صنعتِ تضاد اور لف ونشر کا استعمال اس طرح کرتے ہیں کہ صنائع اظہارِ بیان کا حصہ بن کر شعر کے اثر و تاثیر کو بڑھا دیتے ہیں۔ انھوں نے متعدد نئی تراکیب وضع کر کے زبان و بیان کی قوتِ اظہار کو آگے بڑھایا ہے مثلاً بتِ شہر آشوب، پُر غرابِ قلم، چسپانِ اختلاطی، رخنہ دار انگشت، چشم کیفی، آبِ شب باش وغیرہ۔

بحیثیت مجموعی مصحفی کے قصائد دیکھیے تو ایک طرف مصحفی نے قصیدے کو تنوع ورنگا رنگی کے ساتھ استعمال کر کے اس کے دائرے کو وسیع کیا ہے اور دوسری طرف اسے ایک نیا لہجہ دیا ہے جو بلند آہنگی اور دھیمے پن کے امتزاج سے پیدا ہوا ہے اور جو اردو قصیدے کے لہجے و آہنگ میں ایک نئی سی چیز ہے۔ مصحفی اسی لہجے کے نقاشِ اول ہیں اور اپنے رنگ کے ممتاز و منفرد قصیدہ گو ہیں۔

مصحفی نے رباعیات بھی کہی ہیں اور قطعات بھی۔ مسدس ومخمس بھی لکھے ہیں اور مرثیہ وسلام بھی۔ ان سب اصنافِ سخن میں ان کا وہ بنیادی مزاج، اندازِ فکر اور احساسات وتجربات شامل ہیں جن کا مطالعہ ہم غزل، مثنوی اور قصیدہ کے ذیل میں کر چکے ہیں۔ رباعیات میں جن کی تعداد کم وبیش (۱۶۷) ہے، ان کے ہاں تنوع ہے۔ ان رباعیوں میں ذاتی حالات و واردات اور عشقیہ جذبات بھی بیان کیے گئے ہیں اور اخلاق، فلسفہ وتصوف کو بھی موضوعِ سخن بنایا ہے۔ بہت سی رباعیاں ایسی ہیں جن میں شاعرانہ تعلّی ہے۔ ان میں بہت سی رباعیاں وہ ہیں جن سے اس دور کے حالات اور خود مصحفی کے حالاتِ زندگی پر روشنی پڑتی ہے مثلاً محمد نعیم خاں کے سلسلے میں جو رباعیاں لکھی ہیں ان سے جہاں مہینوں تنخواہ نہ ملنے کی شکایت کا پتا چلتا ہے وہاں اس دور کے عام معاشی ومعاشرتی صورت حال کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ ایسا رنگا رنگ و پُر گو شاعر اس دور میں کوئی دوسرا نظر نہیں آتا۔

مصحفی کی زبان:

مصحفی کا یہ مطالعہ ادھورا رہ جائے گا اگر ان کی زبان کا مطالعہ نہ کیا جائے۔ یہ مطالعہ اس لیے بھی دلچسپ ہے کہ اس میں مختلف لسانی اثرات ایک ساتھ نظر آتے ہیں۔ مصحفی نے بیک وقت دلّی اور لکھنؤ کے اثرات بھی قبول کیے ہیں اور مضافاتِ دہلی بلم گڑھ، اکبر پور، امروہہ اور روہیل کھنڈ کے علاقوں کی زبان کے اثرات بھی قبول کیے ہیں۔ کلامِ مصحفی کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اردو زبان ایک نئے عبوری دور سے گزر رہی ہے۔ دیوانِ اول میں میر، سودا اور درد کی زبان کے اثرات زیادہ نمایاں ہیں خود اس دور کی دلّی کی زبان میں قدیم اثرات موجود تھے اور یہ اثرات مصحفی کی زبان میں بھی نظر آتے ہیں۔ اگر اس دور کی دہلوی و لکھنوی زبانوں کا مطالعہ کیا جائے تو یہ بات معلوم ہوگی کہ لکھنؤ میں قدیم زبان کو ترک کرنے کا عمل تیز ہے اور لکھنؤ کی زبان دہلی کی زبان کے مقابلے میں زیادہ جدید اور آج کی زبان سے زیادہ قریب ہے۔ میر نے عوام کی زبان کو، جو دلّی کی جامع مسجد کی سیڑھیوں پر اور گلی کوچوں میں بولی جاتی تھی، استعمال کر کے اپنی غیر معمولی تخلیقی قوت سے اس کی ''عامیت'' کو دبا دیا تھا لیکن یہ کام جو میر نے کیا ہر شاعر اس کام کو نہیں کر سکتا۔ مصحفی نے عوام کی زبان کو، جیسی انھوں نے سنی اور بولی تھی، اپنی شاعری میں استعمال کیا ہے۔ یہ وہ زبان تھی جو خود مصحفی کی زندگی میں بدل گئی اور لکھنؤ کے اہلِ کمال نے قدیم اثرات کو اپنی زبان سے خارج کر کے اسے ایک نیا روپ دے دیا۔ دراصل یہ صرف ہندی الفاظ کو خارج کرنے کا عمل نہیں تھا بلکہ ان تمام الفاظ کو ادبی زبان سے نکالنے کا رجحان تھا جو لکھنؤ میں عام طور پر نہیں بولے جاتے تھے اور لکھنؤ والوں نے انھیں نہیں سنا تھا۔ زبان کے سلسلے میں اس عمل سے لکھنؤ نے ''مقامیت'' کو ترک کر کے زبان کے نئے عالمگیر روپ کو ابھارا تھا۔ لکھنؤ کی یہ تہذیب خواص کی تہذیب تھی اور وہ الفاظ جو اس نے ترک کیے خواص کی زبان کا حصہ نہیں تھے، وہ انھیں نہ صرف بولتے نہیں تھے بلکہ اگر کسی کے منھ سے یا کسی کے کلام میں انھیں سنتے تو ان الفاظ کی اجنبیت پر ان کے کان کھڑے ہو جاتے۔ مصحفی ۳۷ سال کی عمر میں دلّی سے لکھنؤ آئے تھے۔ وہ زبان، جو وہ امروہہ سے بولتے آئے تھے اور وہ زبان جس سے دلّی میں انھیں واسطہ پڑا تھا، اپنے ساتھ لکھنؤ لے کر آئے تھے اور یہی ان کی تخلیقی زبان تھی۔ لکھنؤ کے طبقۂ خواص پر ایرانی تہذیب کا اثر گہرا تھا اور اسی لیے یہاں کی اردو زبان پر فارسیت کا اثر نمایاں ہے۔ ناسخ نے ''فارسیت'' کے اس رجحان کو جب اپنی شاعری میں جگہ دی تو ظاہر ہے کہ وہ تمام الفاظ از خود خارج ہو گئے جو دلّی کی زبان کا حصہ تھے اور لکھنؤ کی زبان کا حصہ نہیں تھے اور ان کی جگہ خواص کے پسندیدہ و مروجہ فارسی الفاظ نے لے لی۔ مصحفی کے ''دیوان اول'' میں زبان کی قدامت اسی لیے واضح طور پر دکھائی دیتی ہے لیکن ہر نئے ''دیوان'' کے ساتھ ان کی زبان لکھنؤ کی زبان سے زیادہ سے زیادہ قریب ہوتی جاتی ہے۔

مصحفی کی زبان میں، جیسا ہم کہہ آئے ہیں، میر، درد اور سودا کی زبان کے اثرات بھی موجود ہیں اور ساتھ ہی بدلتی زبان کے اثرات بھی موجود ہیں مثلاً ضمائر کے سلسلے میں ''وہ'' بھی ملتا ہے اور ''وو'' اور ''وے'' بھی۔ میر کے ہاں دیوانِ اول سے دیوانِ ششم تک یکساں طور پر ''وے'' (وہ کی جمع غائب) ملتا ہے۔ مصحفی کے دور میں ''وے'' متروک ہونے لگتا ہے۔ دیوانِ اول میں یہ بار بار استعمال میں آیا ہے۔ ایک جگہ دیوانِ چہارم میں بھی آیا ہے۔ اس کے بعد یہ غائب ہو جاتا ہے۔ گویا یہی زمانہ اس کے متروک ہونے کا تھا۔ ''وے'' کی یہ صورتیں مصحفی کے ہاں ملتی ہیں:

یہ دیدۂ تر وے ہیں کہ گر جوش پر آویں — دیوانِ اول

ع تم وے ہو کہ جس کے دل کو چاہو — دیوانِ اول

ع وے جو لوٹیں ہیں بہارِ چمن آزادی — دیوانِ اول

ع مرجاتے ہیں پھر وے جب دامن کو اٹھاتے ہو — دیوانِ چہارم

ع یہی صورت دوسرے ضمائر کے ساتھ ہے۔ مصحفی کے ہاں ان کی پرانی اور نئی شکلیں ساتھ ساتھ ملتی ہیں مثلاً ''جن کے'' بھی ملتا ہے، جو جدید صورت ہے، اور ''جنھوں کے'' بھی جو قدیم صورت ہے۔ ''ہمارے ساتھ'' بھی ملتا ہے اور ''ہم ساتھ'' بھی۔ ''ہم'' بمعنی ''ہمارے'' بھی ملتا ہے۔ ضمائر کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ جیسے آبرو وناجی کی زبان میر وسودا کے دور میں بدلتی ہوئی دکھائی دیتی ہے اسی طرح زبان مصحفی کے دور میں بھی بدل رہی ہے۔ یہ تہذیب الفاظ کی قدیم، بھاری آوازوں کی جگہ نرم اور شائستہ آوازوں کو اختیار کر رہی ہے مصحفی کے ہاں متروک ضمائر کی یہ چند صورتیں ملتی ہیں:

جنھوں:	جنھوں کے چشمِ دل روشن ہیں وہ اس کو سمجھتے ہیں	دیوانِ اول
	رخ سے خجل جنھوں کے تھی پتی گلاب کی	دیوانِ پنجم
انھوں	پڑے ہے نظر عیب ہی پر انھوں کی	دیوانِ اول
	کرنے لگا جو چپی میں جی سے انھوں کے رات	دیوانِ سوم
کنھیں	از بس کہ کنھیں روزوں پہ تھا شانہ پری کا	دیوانِ دوم
مجھ ساتھ	چلتا نہیں مجھ ساتھ وہ بازار تلک بھی	دیوانِ دوم
	دل اس کا بھی چاہے ہے مجھ ساتھ بولنے کو وے	دیوانِ پنجم
ہم ساتھ	سودا کیا نہ تو نے ہم ساتھ دوستی کا	دیوانِ دوم
میرے (مجھ)	خبر ہے کیا اسے مرتا ہے کون میرے پر	دیوانِ پنجم
تمھیں	چونک اٹھا وہ کہ تمھیں خیر ہے صاحب اے واہ	دیوانِ اول
ہم (ہمارے)	اک دل تو ہے ہم پاس اگر کچھ نہیں رکھتے	دیوانِ دوم
ہم پاس	آؤ گر ہم پاس تم اپنوں سے چھپ کر خواب میں	دیوانِ چہارم

اسی طرح مصحفی کے ہاں ''فعل'' و ''متعلقاتِ فعل'' کی جدید صورتیں ملتی ہیں لیکن بعض صورتیں ایسی ہیں جو بعد میں متروک ہو گئیں لیکن میر وسودا کے زمانے تک مستعمل ومروّج تھیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ فعل ومتعلقاتِ فعل کی یہ صورتیں ان کی زبان پر چڑھی ہوئی تھیں اور وہ انھیں امروہہ ودلّی سے اپنے ساتھ لائے تھے۔ آج بھی مغربی یوپی کے قصبوں اور کھڑی بولی کے علاقوں میں یہ سننے میں آتی ہیں۔ فعل ومتعلقاتِ فعل کے استعمال میں تین باتیں زیادہ نمایاں ہیں۔ ایک یہ کہ عام طور پر یہ مرکب فعل کی صورتیں ہیں اور مرکب فعل میں امدادی فعل (فعل ناقص) کے ساتھ استعمال ہوئی ہیں جیسے فعلِ حال میں ''رہے ہے'' بجائے ''رہتا ہے''۔ ''سوجھے ہے'' بجائے ''سوجھتا ہے''۔ ''دیکھوں ہوں'' بجائے ''دیکھتا ہوں''۔ ''ہوے ہے'' بجائے ''ہوتا ہے''۔ ''کہیں ہیں'' بجائے ''کہتے ہیں''۔ ''تکوں ہوں'' بجائے ''تکتا ہوں''۔ مصحفی نے اپنے کلام میں انھیں اس طرح استعمال کیا ہے:

رہے ہے	گہ دل میں گہ جگر میں وہ پیرتی رہے ہے	دیوانِ اول
سوجھے ہے	رفتہ رفتہ مجھ کو سوجھے ہے جنوں ہو جائے گا	دیوانِ اول
دیکھوں ہوں	میں جس دم دیکھوں ہوں اپنی طرف ہنس کر یہ کہتا ہے	دیوانِ اول
ہوہے	دل تو خوش ہوہے چاکِ در کو دیکھ	دیوانِ اول
کہیں ہیں	اور لوگ کہیں ہیں وہ بدن تھا	دیوانِ دوم
ہوئے جا ہے	ہوئے جا ہے سب گلا فراموش	دیوانِ دوم
تکوں ہوں	حیراں سا تکوں ہوں منھ اس کا کہ شوخ نے	دیوانِ پنجم
آجائے ہے	ہم کو غش آجائے ہے اک خندۂ گل میں	دیوانِ پنجم
کروں ہوں	میں جو دل دینے میں تاخیر کروں ہوں تو بتاں	دیوانِ پنجم

یہی صورت فعلِ ماضی کے ساتھ ہے۔ ''دیکھے تھا'' بجائے ''دیکھتا تھا''۔ ''پھٹیں تھے'' بجائے ''پھٹتے تھے''۔ ''کٹے تھے'' بجائے ''کٹتے تھے''۔ ''پھرے تھا'' بجائے ''پھرتا تھا''۔ مصحفی نے انھیں اپنے کلام میں اس طرح استعمال کیا ہے:

دیکھے تھا	میں بھی دیکھے تھا کھڑا غیر کو خلوت سے نکال	دیوانِ سوم
پھٹیں تھے	پھٹیں تھے لاکھوں گریباں انھوں کے ہاتھوں سے	دیوانِ سوم
کٹے تھی	کٹے تھی مصحفی آرام سے میخانے میں میری	دیوانِ پنجم
پھرے تھا	پر مارتا پھرے تھا بہ صحرائے برگ و شاخ	دیوانِ پنجم

دوسری صورت مصحفی کے ہاں یہ ملتی ہے کہ فاعل اگر جمع ہے تو مرکب فعل کے دونوں اجزاء بھی جمع کے صیغے میں استعمال ہوتے ہیں مثلاً:

پڑیں ہیں	نظر پڑیں ہیں ہزاروں مزار پست و بلند	دیوانِ چہارم

یہاں ''مزار'' جمع فاعل ہے۔ اس کی مناسبت سے فعل مرکب ''پڑیں ہیں'' کے دونوں لفظ ''پڑیں'' ''ہیں'' جمع استعمال کیے گئے ہیں۔ اس کی جدید صورت یہ ہے کہ پہلا لفظ ''پڑے'' (واحد) اور دوسرا ''ہیں'' (جمع) استعمال ہوتا ہے مصحفی کے دواوین سے اس کی چند مثالیں اور دیکھیے:

چلیں ہیں	ذکر جب سرو سہی کا لے چلیں ہیں ہم تو وہ	دیوانِ چہارم
پھاڑیں ہیں	گل پھاڑیں ہیں گریباں، نوچے ہے بال سنبل	دیوانِ چہارم
نکلیں ہیں	تربت سے مری نکلیں ہیں پر پیچ جو آہیں	دیوانِ چہارم
تڑپیں ہیں	ہر چند کہ سو بسمل تڑپیں ہیں پڑے خوں میں	دیوانِ ہفتم
رکھیں ہیں	رکھیں ہیں جی میں مگر مجھ سے بدگمانی آج	دیوانِ ہشتم

اسی اصول کے پیشِ نظر جیسے جمع فاعل کے ساتھ وہ مرکب فعل کے دونوں اجزا جمع لاتے ہیں، اسی طرح واحد فاعل کے ساتھ مرکب فعل واحد استعمال کرتے ہیں جیسے:

کہے ہے	میں تجھ سے کہوں چل تو کہے ہے نہیں چلتا	دیوانِ دوم
کرے ہے	اے مصحفی وہ تجھ سے گر سرکشی کرے ہے	دیوانِ ہفتم

...میں بھی یہی صورت ملتی ہے۔ اس کی ایک صورت یہ بھی عام تھی کہ اگر فاعل جمع ہے تو فعل کی جمع "اں" کا بڑھاتے تھے۔ یہ صورت قدیم اردو میں بھی ملتی ہے۔ میر و سودا کے ہاں بھی ملتی ہے حتیٰ کہ داغ دہلوی کے ہاں بھی ملتی ہے۔ میر کے ہاں اس کی صورت یہ ہے: ع عاشقوں میں برچھیاں چلوائیاں۔ مصحفی کے ہاں بھی یہ صورت ملتی ہے جیسے:

تھیں میر تنیں خدا کو یہ شکلیں دکھانیاں — دیوانِ اول

اس نے تو اپنی آنکھیں بھی ہے ہے نہ کھولیاں — دیوانِ اول

مانگا جو میں نے بوسہ تو آنکھیں جھکادیاں — دیوانِ دوم

کنہیا کی طلب میں گوالنیں مدھ بن کو جب چلیاں — دیوانِ سوم

نمبرے یہ کہ مصحفی نے بعض مصادر ایسے استعمال کیے ہیں جو آج بھی مغربی یوپی کے قصبوں شہروں میں استعمال ہوتے ہیں لیکن جدید اردو نے انھیں ایک رواں، سبک صورت دے کر اپنایا ہے۔ "بھجانا" مصدر کے بجائے اب "بھجوانا" مصدر استعمال ہوتا ہے۔ "جاونا" کے بجائے "جانا" اور "ہوونا" کے بجائے "ہونا" وغیرہ۔ مصحفی نے اس کی جدید صورت کے ساتھ اس کی قدیم صورتیں بھی استعمال کی ہیں مثلاً

مصدر "بھجانا" سے:

سر کاٹ کے نذر اس کی بھجانے کے نہیں ہم — دیوانِ اول

یہ جی میں نہ آیا کہ کبھی خط تو بھجائیں — دیوانِ دوم

مصدر "ہوونا" سے

ہر روز سحر ہووے ہے ہر روز کہوں ہوں — دیوانِ چہارم

مصدر "پڑھانا" بجائے "پڑھوانا"

گر اور غزل مجھ سے اس وقت پڑھاتے ہو — دیوانِ چہارم

مصحفی کے ہاں بعض عربی فارسی کی ایسی لسانی صورتیں ملتی ہیں جو انھیں آبرو اور میر و سودا کے دور سے اور آبرو و میر کو قدیم اردو سے ورثے میں ملی ہیں مثلاً میر کہتے ہیں: ع جو کوئی تلاشی ہو تر آ آہ کدھر جائے میں "تلاشی" یعنی تلاش کرنے والا/متلاشی۔ اس طریقے میں اردو زبان کی اپنی قواعد کا مزاج شامل ہے۔ یہی کام مصحفی کرتے ہیں اور "تقاضا" سے "تقاضائی"۔ "رہ گزر" سے "رہ گزری" یعنی راہ گیر۔ رہرو "سفری" بمعنی سفر کرنے والا/مسافر بناتے ہیں۔ اسی طرح مگر اس کے برعکس اسم فاعل سے اسم صفت بنا لیتے ہیں جیسے مغرور سے مغروری، مددگار سے مددگاری، نمودار سے نموداری، حقیر سے حقیری وغیرہ۔ مصحفی کے کلام میں وہ اس طرح ملتے ہیں:

تلاشی — یوں تلاشی جو چاہے لکھ جاوے — دیوانِ چہارم

تقاضائی — ساتھ پھرتا ہے لگا اس کے تقاضائی سا — دیوانِ اول

رہ گزاری — پوچھا جو کسی نے تو کہا رہ گزری تھا — دیوانِ اول

ویرانے میں کم ہووے گزر رہگزری کا — دیوانِ سوم

سفری — دل کوچ میں رہتا ہے ہمیشہ سفری کا — دیوانِ سوم

اس کی دوسری صورت کی مثالیں یہ ہیں:

حقیری — انزوا خوب ہے اب وقتِ حقیری آیا — دیوانِ سوم

مغروری — کہ میں پر مضطرب اور وہ ہے مغروری کے عالم میں — دیوانِ چہارم

نموداری — چلمن سے جب کریں ہیں نموداری انگلیاں — دیوانِ چہارم

مددگاری	کچھ اور بھی کریں جو مددگاری انگلیاں	دیوان چہارم
غرقے (غرق ہونے والا)	کیا غرقے سے پوچھے کوئی ساحل کی حقیقت	دیوان ہفتم

وضع الفاظ کے اس لسانی عمل میں اردو زبان کا ہندوی مزاج کام کر رہا ہے اور آج بھی گاہ گاہ ''مشہوری'' کا لفظ سننے میں آ جاتا ہے۔

جیسا کہ ہم آبرو اور میر کے لسانی مطالعہ میں لکھ آئے ہیں کہ پہلے ''کبھی'' کے لیے یہ کدھیں، کدھی، کدی وغیرہ الفاظ ہوتے تھے، مضمون وناجی کے ہاں پہلی بار ''کبھو'' کا لفظ ملتا ہے۔ میر کے ہاں دیوانِ اول سے دیوانِ ششم تک ''کبھو'' کا لفظ استعمال ہوتا ہے۔ مصحفی کے ہاں ''کبھی'' اور ''کبھو'' دونوں استعمال ہو رہے ہیں جس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ دونوں لفظ بیک وقت عام بول چال کی زبان میں مستعمل تھے لیکن ''کبھی'' کا استعمال زیادہ ہونے لگا تھا:

کبھی	گر میں کبھی پیا ہو یک قطرہ آب تجھ بن	دیوانِ اول
	اور کے شعر سے رجھتا نہیں جی اس کا کبھی	دیوانِ چہارم
کبھو	یہ عشق وہ نہیں کہ کبھو ہو کبھو نہ ہو	دیوانِ دوم
	نہ ہوا نرم مری گریہ و زاری سے کبھو	دیوان سوم
	مجھ سا خوش نغمہ نہ پھر ہاتھ لگا اس کے کبھو	دیوان ششم
	دل جس کا نام ہے وہ کبھو رزم عشق میں	دیوان ہفتم
کبھی اور کبھو ایک ساتھ:	چہرہ بہتا ہو کبھی اور کبھو رخسار دراز	دیوان سوم

اسی طرح مصحفی ''جدا'' اور ''جدی'' دونوں کو ایک ساتھ استعمال کرتے ہیں:

ع جان بیکل ہے جدی اور دل جدا کرتا ہے درد

مصحفی کے ہاں علامت فاعل ''نے'' محذوف اور ''نے'' موجود دونوں صورتیں ملتی ہیں جیسے

''نے'' محذوف	شب جو میں دستِ خیال اس کی کمر پر رکھا	دیوان اول
	جس کبوتر کو میں خط دے کے وہاں بھیجا تھا	دیوان سوم
	میں تجھ سے کیوں کہا تھا مرتا ہوں جان تجھ پر	دیوان چہارم
	میں واں لعل و گوہر کی کانیں نکالیں	دیوان پنجم
	درریزی معنی کا نہ میں سلسلہ توڑا	دیوان ششم
	میں نکالا تھا ترے جی سے یہ ارماں کیسا	دیوان ہفتم
''نے'' موجود	ہر چند ہوں آوارہ وے مصحفی میں نے	دیوان اول
	اس نے ترے پاؤں کی حنا کو نہیں دیکھا	دیوان دوم
	مصحفی دلّی کو پھر کر جو نہ دیکھا ہم نے	دیوان سوم

مصحفی کے ہاں ہندی الاصل اور فارسی و عربی الفاظ کو عطف اور حروفِ اضافت سے جوڑنے کا عمل اسی طرح ملتا ہے جس طرح میر و سودا کے دور میں ملتا ہے اور جس کا اب رواج دوبارہ ہمارے زمانے میں شروع ہوا ہے۔

اس ''جلد'' میں، میں نے خود اسی طرح بار بار وعطف اور حرفِ اضافت کا استعمال کیا ہے۔ مصحفی کے ہاں اس کی چند مثالیں دیکھیے:

وعطف کا استعمال:	ٹک ڈھیلے پیچ و لٹ پٹی دستار دیکھنا	
	مژ گاں کی اس کے سوئیاں مڑمڑ گئیں ولیکن	دیوان اول
	اس کو بھی گور وگڑھے میں کوئی ڈال آئے ہی گا	دیوان دوم
	گرمی کی رُت ہے ساقی اور اشکِ بلبلوں نے	دیوان ششم
حرفِ اضافت کا استعمال	حلقۂ نتھ ہے ترا سجدہ گہ اہلِ نماز	دیوان سوم
	سبزہ ہے اور لطفِ مہاوٹ بھی ہے	دردیوان چہارم
		دیوان چہارم

اسی طرح دو ہندی الاصل لفظوں کو ''بہ'' سے ملا کر استعمال کیا ہے مثلاً:

چل بچل	سودا ہی یہاں کا چل بچل تھا	دیوان پنجم
دن بہ دن	دن بدن بڑھتی گئی رونقِ ایام شباب	دیوان ہفتم

مصحفی کے ہاں ایسے بہت سے الفاظ استعمال میں آئے ہیں جو ان کے دور میں مروج تھے لیکن بعد میں متروک ہو گئے مثلاً: ''ٹک۔ آ گو۔ ووں۔ کٹھوت۔ ایٹرن۔ نت۔ زور۔ دوکھے۔ ناگوارا۔ کسو۔ تڑپوں۔ اچھل۔ نپٹ۔ اچان چک۔ سنمکھ۔ نکتوڑے۔ طبلقیں۔ بواڑ۔ موا۔ ذری۔ ٹراڑا۔ پنواڑہ۔ بوتات۔ کھنڈ بکھنڈ۔ اوشاں۔ ڈوک۔ پرچھا۔ ناندھنو۔ الولک۔ ہٹوک وغیرہ۔''

مصحفی کے ہاں ''اودھر، ایدھر، ادھر کدھر، جیدھر'' سب ایک ساتھ استعمال میں آ رہے ہیں۔ اب صرف ''اِدھر، اُدھر، جدھر'' استعمال ہوتے ہیں۔

اسی طرح ''پھر'' مصحفی کے دور میں ''پھیر'' بھی استعمال ہوتا تھا۔ مصحفی کے ہاں دونوں صورتیں ملتی ہیں لیکن زیادہ تر ''پھر'' استعمال ہوا ہے۔ اسی طرح عام بول چال کی زبان میں ''سیل'' کا لفظ بجائے ''سیر'' بھی استعمال ہوتا تھا۔ میر کے ہاں بھی استعمال ہوا ہے۔ مصحفی کے ہاں بھی یہ صورت ملتی ہے: ع نہ کرتے پھریں آپ سیل اور سپاٹے۔ دیوان پنجم

مصحفی نے بعض الفاظ کو اس طرح باندھا ہے جس طرح وہ عوام میں مروج تھے مثلاً پتھر (پتھر) ناہد (ناہید) ڈرانی (ڈراؤنی):

پتھر۔ پتھروں	دل لڑکوں کے پتھروں سے جو پاوے تھا ہمیشہ	دیوان اول
	اب کہاں لڑکوں کے پتھرے اور گلیوں کی یہ دھوم	دیوان ششم
	لڑکے لیے پھرتے ہیں عبث ہاتھ میں پتھرے	دیوان ہشتم
ناہد	صد سے پھر گئیں ناہد کی آنکھیں	دیوان اول
ڈرانی	شبِ فراق کی ایسی ہی ہے ڈرانی رات	دیوان اول

سودا و قائم چاند پوری کے ہاں ''بھر عمر''، ''بھر نظر'' کا استعمال ملتا ہے۔ آبرو و ناجی کے دور میں بھی یہ اسی طرح استعمال ہوتے تھے۔ مصحفی کے ہاں اس کی پرانی اور نئی دونوں صورتیں ملتی ہیں جیسے:

نظر بھر	تو میری بھی طرف ہاں اک نظر بھر دیکھ لیتا ہے	دیوان سوم
بھر عمر	خاک گلیوں کی رہا بھر عمر سر پر چھانتا	دیوان اول
	تو یاں بھر عمر برساتیں رہیں گی	دیوان پنجم

مصحفی ''درمیان میں'' بھی بلا تکلف استعمال کرتے ہیں گویا ''درمیان'' لفظ ''بیچ'' کا مترادف ہے حالانکہ یہ معنی لفظ ''میان'' سے ادا ہوتے ہیں:

درمیان میں	درمیاں میں نقاب کس دن تھا	دیوان اول
	دونوں کے درمیاں میں کلام مجید ہے	دیوان ہشتم

فارسی لفظ ''بہ۔از۔در'' کا استعمال سودا کے ہاں بہت ہے۔شاہ حاتم نے اسے متروک قرار دیا تھا۔خود مصحفی کے دور میں یہ استعمال بہت کم ہو گیا تھا لیکن مصحفی نے انھیں خصوصاً دیوانِ اول میں بار بار استعمال کیا ہے:

بہ	بہ تکلیف بانگِ درا باندھتے ہیں	دیوان اول
بہ	وہ بلبل بہ قفس مردہ ہوں کہ بعد از مرگ	دیوان پنجم
از	نقاب افگندہ از رُخ جس طرح شب کو وہ جا نکلا	دیوان اول
از	کم از رسن نہیں کچھ یہ جال سانسوں کا	دیوان اول
در	درجواب اس کے وہاں سے خطِ دشنام آیا	دیوان ششم
در	در جواب اس نے نہ لکھا خط کبھی اور سالہا	دیوان ہفتم

مصحفی فارسی مصادر کو جوں کے توں شعر میں باندھ لیتے ہیں۔یہ صورت ہمیں غالب کے ہاں بھی خصوصاً ان غزلوں میں ملتی ہیں جو بیدل کے زیرِ اثر لکھی گئی تھیں۔مصحفی کے ہاں ان کی یہ صورت ملتی ہے:

قدم اس دھج سے مت رکھا کرو وقتِ خرامیدن	دیوان اول
کرتا تھا یہ دل پیش ازیں مشقِ تپیدن	دیوان اول
ہے بیم گسستن اسے، کچا ہے وہ دھاگا	دیوان اول
ابھی جراحتِ دل کے ہے بہم شدن میں دیر	دیوان اول
بال جب اس نے نچوڑے وقتِ رفتن آب پر	دیوان پنجم
اٹھتا ہے دھواں سرخ دمِ سوختن اس کا	دیوان چہارم

جمع بنانے کے سلسلے میں چند باتیں قابلِ توجہ ہیں۔مصحفی عربی الفاظ کی جمع سے اردو جمع بنا لیتے ہیں۔یہ کام سودا نے بھی کیا تھا اور ''شعرا'' کی اردو جمع بنا کر ''شعراؤں'' شعر میں باندھا تھا۔یہی صورت مصحفی کے ہاں ملتی ہے جیسے:

اولیاؤں (ولی کی جمع اولیا اور اس کی اردو جمع اولیاؤں): اولیاؤں کو بھی کھینچا اس نے آخر زیرِ تیغ — دیوان اول

حرکاتیں (حرکت۔حرکات۔حرکاتیں): لاکھوں حرکاتیں ہیں اس قامتِ دلجو میں — دیوان چہارم

اسی طرح ''اشاراتیں''۔''آفاتیں''۔''طلسماتیں'' بھی استعمال کیا ہے۔

مصحفی نے جمع بنانے کے وہ سب طریقے استعمال کیے ہیں جو اردو میں عام ہیں لیکن کہیں کہیں وہ الف نون (اں) لگا کر بھی جمع بنا لیتے ہیں جیسے:

کالیاں (کالی سے) عارض پہ تیرے زلفیں یہ کالی کالیاں ہیں
دونا گنیں یہ کافر یہ تو نے پالیاں ہیں — دیوانِ چہارم
پالیاں طرزِ سخن میں اس نے طرزیں نکالیاں ہیں — دیوانِ چہارم
نکالیاں — دیوانِ چہارم

اسی طرح مزار کی جمع ''مزاریں''، ازار کی جمع ''ازاریں''، شمار کی جمع ''شماریں''، ملتی ہیں۔
مصحفی نے بعض ایسے الفاظ کو جو آج مونث ہیں مذکر اور جو مذکر ہیں انھیں مونث باندھا ہے مثلاً:

جان (مذکر)	مصحفی اپنا جان دیتے ہیں	دیوانِ اول
جان (مذکر)	ہم جن کی دوستی پہ دیے تھے جان اپنا	دیوانِ اول
توانائی	گئی طاقت کدھر تن کی توانائی پہ کیا گزرا	دیوانِ دوم
سوچ	ڈر سے جاسوسوں کے مجھ کو سوچ رہتا ہے یہی	دیوانِ دوم
سوچ	دن رات مصحفی مجھے رہتا ہے اب یہ سوچ	دیوانِ سوم
دید	مقصود ہے مجھ کو دید تیرا	دیوانِ دوم
کاٹ	ترچھی نگہ میں کاٹ ہے شمشیرِ تیز کا	دیوانِ دوم
پرواز	ہائے اس تصویر کا بھی کیا غضب پرواز ہے	دیوانِ دوم

اس طرح دعا۔ ابتدا۔ انتہا۔ دھن۔ شبیہہ۔ دوزخ۔ وفات اور نور کو بھی مذکر باندھا ہے۔ اب وہ مثالیں دیکھیے جہاں مذکر الفاظ کو مونث باندھا ہے:

مزار	راہ میں اس کی اگر میری مزار آئی ہے	دیوانِ اول
تغافل	کیا اتنی تغافل ہے کبھی پھر کے تو دیکھو	دیوانِ سوم
شباب	پیری ہوئی شباب گئی کب کی ان دنوں	دیوانِ ششم
مداوا	عیسیٰ نے جن کی کی ہے مداوا نہیں موا	دیوانِ ہفتم
تیر	پیکاں نہ نکالا جو نئی تیر نکالی	دیوانِ ہفتم

مصحفی نے ''جان'' کو مذکر بھی استعمال کیا ہے اور مونث بھی۔ مذکر کی مثال ہم اوپر دے آئے ہیں۔ اب مونث کی مثال دیکھیے:

جان (مونث) تیرے ہاتھوں سے آ رہی ہے جان — اے دلِ بے قرار آنکھوں میں — دیوانِ اول

انشا و مصحفی اس دور کے وہ شاعر ہیں جن کے کلام میں انگریزی الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ انشا نے قصیدہ ''در مدح نواب سعادت علی خاں'' اور قصیدہ ''در مدح جارج سوم'' میں ضرورتاً انگریزی الفاظ استعمال کیے ہیں۔ بعض غزلوں میں تفننِ طبع اور ظرافت و ٹھٹھول کے طور پر انگریزی الفاظ استعمال کیے ہیں لیکن مصحفی کے ہاں (جنھوں نے انگریزوں سے ناپسندگی کا اظہار اپنے کلام میں کئی جگہ کیا ہے۔ انگریزی الفاظ جس طور پر استعمال ہوئے ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے کہ انگریزی تہذیب اور اشیاء و خیالات کے ساتھ یہ الفاظ بھی زبان کا حصہ بن کر تیزی سے پھیل رہے ہیں۔ مصحفی نے کونسل۔ پنسل۔ گلاس کے الفاظ اس طرح استعمال کیے ہیں:

کونسل ہاتھ سے گوروں کے جاں بر ہوویں کیوں کر اہلِ ہند

	کام کرتے ہی نہیں ہرگز یہ بنِ کونسل کیے	دیوان چہارم
پنسل	رعب سایہ سے ترے اس کا عجب بھی تو نہ جان	
	دستِ نقاش میں گر بید سی کانپے پنسل	دیوان نہم (قصائد)
گلاس	آوے گلاس مے کا تو یاں پشت دست کھائے	
	چینِ جبیں سے کاسۂ چینی شکست کھائے	دیوان ہشتم

یہاں ہم نے دواوین مصحفی سے صرف وہ مثالیں دی ہیں جو آج کی زبان اور اپنے دور کے دوسرے شعرا سے مختلف ہیں۔ جرأت کی زبان پر دہلی، فیض آباد اور لکھنؤ کی زبان کے اثرات ملتے ہیں۔ انشا کی زبان پر مرشد آباد، فیض آباد اور دہلی کے طبقۂ خواص کی شہری زبان کے اثرات ملتے ہیں لیکن مصحفی کی زبان پر مغربی یوپی، روہیل کھنڈ، دلی و لکھنؤ کے عوام و خواص کی زبان کے ملے جلے اثرات ہیں اسی لیے ان کے کلام میں وہ قصباتی الفاظ بھی استعمال میں آ گئے ہیں جو جرأت و انشا کے ہاں نہیں ملتے۔ مصحفی کی زبان کا دائرہ اسی لیے نسبتۂ زیادہ وسیع ہے اور اسی لیے انشا کی زبان زیادہ جدید اور ان کے مقابلے میں مصحفی کی زبان قدرے کم جدید ہے۔ زبان کا یہی وہ رخ تھا جسے دیکھ کر دلی والے محمد حسین آزاد کو مصحفی کی زبان میں "امروہہ پن" نظر آیا تھا۔

جرأت، انشا اور مصحفی کے ہم عصر ایک اور شاعر سعادت علی خاں رنگین ہیں جن کا مصحفی کی طرح، پورا کلام ابھی تک شائع نہیں ہوا۔ یہ بھی ان تینوں شاعروں کی طرح شہزادہ سلیمان شکوہ سے وابستہ تھے۔ دلّی سے لکھنؤ آ کر رنگین نے "از اول تا آخر" اپنا "دیوان ریختہ" مصحفی کو دکھایا تھا اور مصحفی کی اس کے بارے میں یہ رائے تھی کہ "کلامش بسیار کم اصلاح برآمدہ" [۲۰۵] اگلے باب میں ہم اسی پُر گو، جدت پسند اور دلچسپ شاعر کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

[۱] دستور الفصاحت، احد علی یکتا، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، صفحہ ۸۸، ہندوستان پریس، رامپور ۱۹۴۳ء

[۲] عقد ثریا، مرتبہ عبدالحق، صفحہ ۳، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، ۱۹۳۴ء

[۳] ایضاً

[۴] ایضاً، ص ۴

[۵] ایضاً، ص ۱۶

[۶] ایضاً، ص ۳

[۷] ایضاً، ص ۴۶

[۸] ایضاً، ص ۶۳

[۹] ایضاً، ص ۲

[۱۰] تذکرہ ہندی از غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ عبدالحق ص ۴۶، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء

[۱۱] دیکھیے محولہ بالا تذکرہ "عقد ثریا"، ص ۶، ۲۱، ۲۸، ۳۷، ۵۸۔

[۱۲] ایضاً، ص ۱۰، ۱۹، ۴۵، ۶۱، ۶۲

[۱۳] ایضاً، ص ۹

[۱۴] ایضاً، ص ۲۲

[۱۵] ایضاً، ص ۲۵

[۱۶] ایضاً، ص ۵۹

[۱۷] ایضاً، ص ۷، ۸

[۱۸] ایضاً، ص ۸
[۱۹] ایضاً، ص ۱۳
[۲۰] ایضاً، ص ۱۵
[۲۱] ایضاً، ص ۱۷
[۲۲] ایضاً، ص ۱۹
[۲۳] ایضاً، ص ۲۳
[۲۴] ایضاً، ص ۲۹
[۲۵] ایضاً، ص ۳۶
[۲۶] ایضاً، ص ۳۷
[۲۷] ایضاً، ص ۴۳
[۲۸] ایضاً، ص ۵۵
[۲۹] ایضاً، ص ۶۱
[۳۰] ایضاً، ص ۱۴
[۳۱] ایضاً، ص ۳۲
[۳۲] ایضاً، ص ۳۷
[۳۳] گلشن ہند، میرزا علی لطف، ص ۱۷۱ حیدرآباد دکن، ۱۹۰۶ء
[۳۴] عقد ثریا، محولہ بالا، ص ۴۶
[۳۵] ایضاً
[۳۶] ایضاً، ص ۵۰
[۳۷] ایضاً، ص ۵۴
[۳۸] ایضاً، ص ۶۱
[۳۹] ایضاً، ص ۳۳
[۴۰] ایضاً، ص ۳۳
[۴۱] ایضاً، ص ۱۳
[۴۲] ایضاً، ص ۱۶
[۴۳] ایضاً، ص ۱۸
[۴۴] ایضاً، ص ۲۱
[۴۵] ایضاً، ص ۴۴
[۴۶] ایضاً، ص ۵۳
[۴۷] ایضاً، ص ۵۳، ۵۴
[۴۸] گلشن ہند، میرزا علی لطف، ص ۱۷۱ حیدرآباد دکن، ۱۹۰۶ء
[۴۹] تذکرۂ ہندی، محولہ بالا، صفحہ ۲۰۴
[۵۰] مجمع الفوائد (قلمی)، مصحفی، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور
[۵۱] عقد ثریا، محولہ بالا، ص ۲
[۵۲] ایضاً
[۵۳] دستور الفصاحت، احد علی یکتا، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، دیباچہ، ص ۳، ۸۳، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ء
[۵۴] عقد ثریا، محولہ بالا ص ۴۵
[۵۵] ایضاً، ص ۵۷
[۵۶] ایضاً، ص ۲۷
[۵۷] تذکرۂ ہندی، مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۳، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء
[۵۸] ایضاً، ص ۲۱
[۵۹] ایضاً، ص ۸۸
[۶۰] ایضاً، ص ۸۱
[۶۱] ایضاً، ص ۹۳
[۶۲] ایضاً، ص ۲۸۲
[۶۳] ایضاً، ص ۲۸۳
[۶۴] تذکرۃ الشعراء غلام ہمدانی مصحفی مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، محمدی پبلشرز لکھنو، ۱۹۸۰ء
[۶۵] ایضاً، ص ۲۱
[۶۶] ایضاً، ص ۲۱

[۶۷] تذکرۂ ہندی، ص ۲۸۲
[۶۸] ایضاً
[۶۹] ایضاً، ص ۳
[۷۰] دیکھیے تذکرۃ الشعراء بحولہ بالا
[۷۱] تذکرۂ ہندی، ص ۳
[۷۲] ایضاً
[۷۳] دیکھیے تذکرۂ ہندی، ترجمہ خاکسار، ص ۸۸، ترجمہ عبدالرسول نثار، ص ۲۵۵
[۷۴] دیکھیے تذکرۂ ہندی ترجمہ محمد حسین کلیم، ص ۱۹۷، ترجمہ منت، ص ۲۳۰
[۷۵] تذکرۂ ہندی، ص ۴۶، ۷۱، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۳۰، ۲۵۹۔
[۷۶] ایضاً، ص ۴۳
[۷۷] ایضاً، ص ۱۷۵
[۷۸] ایضاً، ص ۸۰
[۷۹] ایضاً، ص ۸۱
[۸۰] ایضاً، ص ۲۷۵
[۸۱] ایضاً، ص ۴۸
[۸۲] ایضاً، ص ۲۰۳
[۸۳] ایضاً، ص ۲۴۸
[۸۴] ایضاً، ص ۱۸، ۱۹
[۸۵] ایضاً، ص ۲۶۰۔
[۸۶] ایضاً، ص ۲۵
[۸۷] ایضاً، ص ۹۸
[۸۸] ایضاً، ص ۱۰۷
[۸۹] ایضاً، ص ۱۲۰
[۹۰] ایضاً، ص ۲۲۵، ۲۴۴
[۹۱] ایضاً، ص ۹۰
[۹۲] ایضاً، ص ۲۵
[۹۳] ایضاً، ص ۴۳
[۹۴] ایضاً، ص ۹۱
[۹۵] ایضاً، ص ۱۰۱
[۹۶] ایضاً، ص ۱۰۶
[۹۷] ایضاً، ص ۱۶۷
[۹۸] ایضاً، ص ۱۹۷
[۹۹] ایضاً، ص ۲۱۷
[۱۰۰] ایضاً، ص ۲۲۴
[۱۰۱] ایضاً، ص ۲۶۳
[۱۰۲] ایضاً، ص ۷۱
[۱۰۳] ایضاً، ص ۲۳
[۱۰۴] ایضاً، ص ۷۱
[۱۰۵] ایضاً، ص ۱۰۷
[۱۰۶] ایضاً، ص ۲۴۸
[۱۰۷] ایضاً، ص ۲۵۵
[۱۰۸] ایضاً، ص ۴۷
[۱۰۹] ایضاً، ص ۱۴۴، ۱۷۷
[۱۱۰] ایضاً، ص ۱۴۸
[۱۱۱] ریاض الفصحاء، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۶۸، انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۳۴ء
[۱۱۲] ایضاً، ص ۹۲
[۱۱۳] طبقات سخن، غلام محی الدین مبتلا و عشق، مخطوطہ برلن، عکسی نقل مملوکہ ڈاکٹر جمیل جالبی۔
[۱۱۴] تذکرۃ الشعراء، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۱۶۳، محمدی پبلشرز لکھنؤ، ۱۹۸۰ء
[۱۱۵] ریاض الفصحا، ص ۲۸۶
[۱۱۶] ریاض الفصحا، ص ۳
[۱۱۷] ایضاً
[۱۱۸] ایضاً

[۱۱۹] ایضاً
[۱۲۰] ایضاً، ص ۳۷۸
[۱۲۱] ایضاً، ص ۱۱۵
[۱۲۲] ایضاً، ص ۱۲۰
[۱۲۳] ایضاً، ص ۱۷۰
[۱۲۴] ایضاً، ص ۱۸۳
[۱۲۵] ایضاً، ص ۱۸۹
[۱۲۶] ایضاً، ص ۳۱۰
[۱۲۷] ایضاً، ص ۳۳۴
[۱۲۸] ایضاً، ص ۵۸
[۱۲۹] ایضاً، ص ۱۷-۱۸
[۱۳۰] ایضاً، ص ۷۰
[۱۳۱] ایضاً، ص ۲۵۳
[۱۳۲] ایضاً علی الترتیب، ص ۲۷، ۳۲۳
[۱۳۳] ایضاً، ص ۲۹۵
[۱۳۴] ایضاً، ص ۶۲
[۱۳۵] ایضاً، ص ۸۵، ۸۶
[۱۳۶] ایضاً، ص ۱۰۰
[۱۳۷] ایضاً، ص ۱۰۹
[۱۳۸] ایضاً، ص ۳۰
[۱۳۹] ایضاً، ص ۵
[۱۴۰] ایضاً، ص ۲۴۵
[۱۴۱] ایضاً، ص ۲۶۰
[۱۴۲] ایضاً، ص ۳۵۸
[۱۴۳] ایضاً
[۴۴] ایضاً، ص ۳۳۴
[۱۴۵] ایضاً، ص ۳۴۰
[۱۴۶] ایضاً، ص ۳۵۷
[۱۴۷] ایضاً، دیکھیے ص ۵۲، ۶۹، ۱۲۰، ۱۳۷، ۲۱۲، ۲۶۶، ۳۱۷، ۳۱۹، ۳۲۴، ۳۷۳۔
[۱۴۸] ایضاً، ص ۳۷۴
[۱۴۹] ایضاً، ص ۲۸۷
[۱۵۰] ایضاً، ص ۲۸۸
[۱۵۱] ایضاً، ص ۲۸۷
[۱۵۲] ایضاً، ص ۲۸۷
[۱۵۳] مجمع الفوائد (قلمی)، ص ۳۲۳، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی، لاہور
[۱۵۴] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۲۸۷
[۱۵۵] ایضاً، ص ۲۵۰
[۱۵۶] قوسین میں صفحات کا حوالہ مجمع الفوائد (قلمی) مخزونہ پنجاب یونیورسٹی، لاہور کے مطابق ہے (ج۔ج)
[۱۵۷] شعرائے ہندی، (۱۱۸۸ھ، [illegible] سن مرتبہ، ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۲۷۰، اردو پبلشرز لکھنو، ۱۹۷۹ء
[۱۵۸] تذکرۂ ہندی، مصحفی، محولہ بالا، ص ۳
[۱۵۹] تذکرۂ ہندی، مصحفی، محولہ بالا، ص ۲۴۸
[۱۶۰] دیکھیے مجمع الفوائد (قلمی) ص ۳۴۰، ذخیرۂ کیفی، پنجاب یونیورسٹی لائبریری، لاہور
[۱۶۱] کلیات مصحفی، دیوان چہارم، مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن نقوی، ص ۵۳۷-۵۳۹، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۴ء۔ میں نے اسی کلیاتِ مصحفی کے آٹھوں دواوین کو مصحفی کے مطالعہ میں استعمال کیا ہے۔ (ج۔ج)
[۱۶۲] دیوان پنجم، مصحفی، قاضی عبدالودود، معارف، اعظم گڑھ، ص ۵۸-۴۹، جلد ۴۰، شمارہ ۱، ماہ جولائی ۱۹۳۷ء
[۱۶۳] کلیات مصحفی، دیوان ششم (دیباچہ)، مرتبہ نور الحسن نقوی (طبع دوم) ص ۲۹، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۹۴ء

[۱۶۴] دیوان ششم، مصحفی، مرتبہ نورالحسن نقوی، ص ۲۹، مجلس ترقی ادب، لاہور، (طبع دوم) ۱۹۹۴ء

[۱۶۵] عمدۂ منتخبہ، نواب اعظم الدولہ، مرتبہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، ص XV، دہلی یونیورسٹی، ۱۹۶۱ء

[۱۶۶] ایضاً ص ۵۸۹

[۱۶۷] دیوان ششم، محولہ بالا، ص ۲۹

[۱۶۸] دیوان ششم، محولہ بالا، ص ۲۸۔۲۹، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۹۴ء

[۱۶۹] تذکرۂ ہندی، محولہ بالا، ص ۲۰۳

[۱۷۰] دستورالفصاحت، احد علی یکتا، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی، دیباچہ، ص ۲۴، رامپور، ۱۹۴۳ء

[۱۷۱] تاریخ اودھ، حکیم نجم الغنی خان، جلد چہارم، ص ۱۶۶، مطبع نولکشور لکھنو، ۱۹۱۹ء

[۱۷۲] دیوان ہشتم کے مخطوطے اور مطبوعہ دیوان دونوں میں ایک غزل جس کے مطلع کا پہلا مصرع یہ ہے
ع ''عکس کو طالبِ نظارہ جو پایا تو نے''، غلطی سے دوبارہ درج ہوگئی ہے اس لیے میں نے ان دو کو ایک شمار کیا ہے۔

[۱۷۳] کلیاتِ مصحفی، جلد نہم، (قصائد) طبع سوم، مرتبہ ڈاکٹر نورالحسن نقوی، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۹۹ء

[۱۷۴] ریاض الفصحا، مصحفی، ص ۲۸۷، محولہ بالا

[۱۷۵] ایضاً ص ۲۸۸

[۱۷۶] مصحفی اور اس کے دیوان کا رامپوری نسخہ، محمد عبدالسلام خاں رامپوری، مضمون: مطبوعہ معارف، نمبر ۲، جلد ۴۰، اعظم گڑھ، اگست ۱۹۳۷ء

[۱۷۷] دیوان مصحفی، مرتبہ و منتخبہ اسیر لکھنوی و امیر مینائی، مطبوعہ خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ، ۱۹۹۰ء

[۱۷۸] تذکرہ ہندی، ص ۱۷۹، محولہ بالا

[۱۷۹] ایضاً ص ۱۸۱

[۱۸۰] عقد ثریا، ص ۵۳، محولہ بالا

[۱۸۱] ریاض الفصحاء، مصحفی، ص ۳۴۰، محولہ بالا

[۱۸۲] اندازے، فراق گورکھپوری، ص ۴۰، ادارہ فروغ اردو لاہور ۱۹۵۶ء

[۱۸۳] تنقیدی حاشیے، مجنوں گورکھپوری، ص ۱۸۵، ادارہ اشاعتِ اردو، حیدرآباد دکن ۱۹۴۵ء

[۱۸۴] آبِ حیات، محمد حسین آزاد، ص ۳۱۲، آزاد بک ڈپو۔ لاہور (بار دہم) سن ندارد

[۱۸۵] گل رعنا، سید عبدالحی، ص ۲۲۴، دارالمصنفین، اعظم گڑھ ۱۳۷۰ھ

[۱۸۶] شعرالہند حصہ اول، عبدالسلام ندوی، ص ۱۰۳، دارالمصنفین اعظم گڑھ ۱۹۴۹ء

[۱۸۷] دلی کا دبستانِ شاعری، نورالحسن ہاشمی، ص ۲۳۸، اردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۶۶ء

[۱۸۸] تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی، مرتبہ شفقت رضوی، ص ۴۳۶، ادارۂ یادگارِ غالب کراچی ۱۹۹۹ء

[۱۸۹] کلیاتِ مصحفی، دیوان ششم، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ ڈاکٹر نورالحسن نقوی، ص ۲۸۔۲۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۱۹۰] مجموعہ نغز، جلد دوم، قدرت اللہ قاسم، ص ۱۴۳، دہلی ۱۹۷۳ء

[۱۹۱] ایضاً،ص ۲۹۷

[۱۹۲] اس بحث کے لیے دیکھیے : تاریخ ادب اردو، جلد دوم ڈاکٹر جمیل جالبی،ص ۳۶۱-۳۶۲،مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء

[۱۹۳] تاریخ ادب اردو جلد دوم، ڈاکٹر جالبی ص ۶۲۶ ـ ۶۲۸ مجلس ترقی ادب لاہور، طبع دوم، ۱۹۸۷ء

[۱۹۴] تاریخ ادب اردو جلد اول، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۲۴۱ ـ ۲۴۶ طبع چہارم مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۵ء

[۱۹۵] مثنوی بحرالمحبت مرتبہ عبدالماجد دریابادی طبع ثانی مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۳۴۶ھ میں اشعار کی تعداد (۳۵۹) ہے جب کہ ''کلیاتِ مصحفی'' حصہ دوم دیوان پنجم مرتبہ نورالحسن نقوی مطبوعہ مجلسِ اشاعت ادب دہلی ۱۹۶۹ء میں تعدادِ اشعار (۳۵۴) ہے اور کلیاتِ مصحفی دیوان پنجم مرتبہ نورالحسن نقوی مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۳ء میں تعدادِ اشعار (۳۶۱) ہے۔ میں نے یہی دیوان پنجم استعمال کیا ہے۔ (ج۔ج)

[۱۹۶] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی،ص ۶۳۸، وص ۸۴۱ مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۸۷ء

[۱۹۷] ماہنامہ نگار پاکستان، مصحفی نمبر۔ مرتبہ نیاز فتح پوری، دیکھیے مضمون ''مصحفی کی غیر مطبوعہ مثنویاں'' از عبدالباری آسی،ص ۸۲ـ۸۶، کراچی ۱۹۶۴ء

[۱۹۸] ایضاً ص ۹۴ـ۹۷

[۱۹۹] کلیات مصحفی، دیوان نہم، (قصائد) مرتبہ نورالحسن نقوی، (طبع سوم) مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۹ء

[۲۰۰] اس نسخے کے تعارف کے لیے دیکھیے ''دیوانِ قصائد مصحفی'' (مضمون) از نثار احمد فاروقی، مطبوعہ ''دراسات'' ص ۸۳ـ۱۰۸، مکتبۂ جامعہ، نئی دہلی ۱۹۷۸ء

[۲۰۱] دیکھیے کلیاتِ مصحفی، ذخیرۂ کیفی پنجاب یونیورسٹی لائبریری۔ لاہور

[۲۰۲] قصائدِ مصحفی، از تبسم کاشمیری، مطبوعہ ''صحیفہ'' جنوری ۱۹۷۰ء، شمارہ (۵۰)۔ لاہور

[۲۰۳] شعر الہند، عبدالسلام ندوی، (جلد دوم)،ص ۱۲۲، اعظم گڑھ ۱۹۵۴ء

[۲۰۴] ذخیرۂ کیفی مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لاہور کے مخطوطے ''دیوانِ قصائد'' ص ۳۸۹، میں یہ قصیدہ ''در مدح شاداب علی خان'' ہے جب کہ نسخۂ امروہہ اور مطبوعہ دیوانِ نہم کلیاتِ مصحفی مطبوعہ، مجلس ترقی ادب لاہور میں اس کا عنوان ''جواب قصیدۂ انشاء اللہ'' دیا گیا ہے حالانکہ گریز میں یہ شعر ممدوح کی طرف اشارہ کر رہا ہے:

یعنی شاداب علی خان سخاوت پیشہ
جس کی بخشش سے گیا معن کا دَم، دَم میں الٹ

(ج۔ج)

[۲۰۵] تذکرۂ ہندی، مصحفی، مرتبہ عبدالحق،ص ۱۰۱، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد (دکن) ۱۹۳۳ء

چھٹا باب

سعادت یار خاں رنگین

(حیات و حالات، سیرت و شخصیت، تصانیف، مطالعۂ شاعری، ریختی کی ایجاد۔
مثنویات: مثنوی دلپذیر وغیرہ۔ نثری تصانیف: اخبار رنگیں، تجربۂ رنگین، مجالس رنگین، امتحانِ رنگین)

کوہِ جودی کے دامن میں اوزرات نامی گاؤں میں پیدا ہونے والے پانچ سالہ بچے کو، نادر شاہ کی فوج کا ایک ازبک سپاہی، ماں کی گود سے چھین کرلے گیا[۱] اور اپنے بھائی خرونجی بیگ کو دے گیا۔ نادر شاہ کی وفات کے بعد جب تختِ سلطنت کے لیے جنگ ہوئی تو خرونجی بیگ مارا گیا اور وہ بچہ قزلباشوں کے چنگل سے نکل کر خرونجی بیگ کے ایک دوست کے ہاں آ گیا جس نے کچھ دن بعد اسے محمد نظر بیگ جمع دار کے سپاہی حسن بیگ کے حوالے کر دیا[۲] دشتِ لوط کو پار کرتے ہوئے حسن بیگ کے تمام جانور مر گئے اور اس نے اس بچے کو اوزار نامی ازبک سپاہی کے سپرد کر دیا اور اس طرح یہ بچہ محمد نظر بیگ اور بالتی بیگ کے ساتھ ملتان آ گیا[۳] احمد شاہ ابدالی کو شکست دینے پر جب بادشاہ دہلی احمد شاہ نے نواب معین الملک کو لاہور کا حاکم مقرر کیا[۴] تو محمد نظر بیگ اور بالتی بیگ ملتان سے اس کی خدمت میں حاضر ہوئے اور تین لڑکے نذر کیے۔ ان لڑکوں میں ذاکر نامی لڑکا بھی تھا جس کی نشان دہی پر حاکم لاہور نے نواور لڑکے اپنی تحویل میں لے لیے اور سب کے نام بدل کر ان کی تعلیم و فوجی تربیت کے لیے معلم مقرر کر دیے۔ 'طہماس نامہ' میں لکھا ہے کہ ''نواب صاحب نامہائے ہر طفل تبدیلی نمودہ دیگر از زبانِ مبارک موسوم ساختند۔ چنانچہ نام بندہ کہ ''ذاکر'' بود، نرا بدل کردہ بہ ''تیمور'' می خوانند''[۵] ۱۷۵۳ء میں نواب معین الملک اچانک وفات پا گئے[۶] اور تیمور (ذاکر) ان کی بیوہ مغلانی بیگم کی تحویل میں آ گیا۔ کچھ عرصے بعد جب احمد شاہ ابدالی کا بیٹا تیمور شاہ حاکم لاہور مقرر ہوا تو نام کی مماثلت کے باعث تیمور کا نام بدل کر طہماس رکھ دیا گیا اور اس کی وفاداری و قابلیت کے پیشِ نظر اسے خان کا خطاب دیا۔ ''ارشاد کردند کہ از امروز طہماس خان خطاب تو مقرر ساختند''[۷] اس کے بعد سے وہ طہماس خاں ہی کے نام سے معروف ہوا۔ مغلانی بیگم نے موتی نامی اپنی ملازمۂ خاص سے اس کا نکاح کر دیا[۸]۔ اور وفاداری و خدمات سے خوش ہو کر اسے آزاد کر دیا۔ یہی طہماس خاں سعادت یار خاں رنگین کا باپ ہے۔ کچھ دن بعد جب مغلانی بیگم نے شہباز نامی خواجہ سرا سے نکاح کیا اور طہماس خاں نے مخالفت کی تو اسے قید کر دیا۔ طہماس خاں قید سے فرار ہو کر تلاشِ معاش میں سرہند آ گیا[۹] اور یہیں ۱۱۷۰ھ میں سعادت یار خان پیدا ہوا۔ کچھ عرصے بعد طہماس خاں شاہجہاں آباد چلا آیا[۱۰] یہاں مختلف جنگوں میں بہادری کے صلے میں نجف خاں (م ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ء) نے اسے پالکی نشین امراء کے زمرہ میں شمار کر کے ''محکم الدولہ اعتقاد جنگ'' کا خطاب دیا[۱۱]۔ اسی زمانے میں طہماس خاں نے محلّہ بلی ماران میں ایک حویلی خریدی اور بیرونِ شہر رستہ نبی صاحب میں زمین خرید کر ایک باغ لگوایا اور باقی بچوں کی شادیوں

سے فراغت پائی[۱۲] نجف خاں کی وفات کے بعد طہماس خان شاہ عالم ثانی کی فوج میں منصب دار کی حیثیت سے شامل ہو گیا اور یہیں دہلی میں ۱۲۱۷ھ/۱۸۰۳ء میں وفات پائی اور اپنے پیرو مرشد شاہ اوادانی کی خانقاہ میں دفن ہوئے[۱۳] ''مجموعہ رنگین'' میں رنگین نے اپنے والد کی یہی تاریخ وفات دی ہے[۱۴] اس خاندانی پس منظر نے رنگین کی سیرت و شخصیت پر گہرے اثرات مرتب کیے۔

رنگین کا سالِ پیدائش ۱۱۷۰ھ درج ذیل شواہد کی روشنی میں شبہ سے بالاتر ہے:

(۱) طہماس نامہ میں سرہند جانے کے سلسلے میں لکھا ہے کہ ''بارے ہر نوع از کے قرض وام گرفتہ در چند روز داخلِ سرہند شدم۔ در بیست و چہار روز ایں مشکل آسان گردید و از قدرت الٰہی احمد شاہ درانی در ہماں ایام بقندھار رفت.... بعد از داخل شدن سرہند در عرصۂ یک ماہ از فضلِ خدائے تعالیٰ یک فرزند بساعتِ سعید تولد شد کہ نام او را سعادت یار خان نہادم''[۱۵] تاریخوں میں آیا ہے کہ احمد شاہ درانی ۱۱۷۰ھ/۱۷۵۷ء میں حملہ آور ہوا اور پھر واپس قندھار چلا گیا۔ ۱۱۷۰ھ ہی میں وہ قندھار میں تھا[۱۶] رنگین کے والد طہماس خاں کے بیان کے مطابق رنگین اسی سال ۱۱۷۰ھ/۱۷۵۷ء میں سرہند میں پیدا ہوئے۔

(۲) خود رنگین نے اپنے دیوانِ ریختہ کے مقدمہ میں لکھا ہے کہ ''بندہ در سنِ یک ہزار و یک صد و ہفتاد (۱۱۷۰ھ) در سرہند تولد گردید''[۱۷]

(۳) مثنوی داستاں رنگین میں اپنی عمر کے بارے میں لکھا ہے:

ان دنوں میرا چھہتر واں ہے سال — کر لے میری عمر کا اس سے شمار
مصرعِ آخر میں ہجری کر شمار — ''داستانِ رنگیں نام اس کا ہے یار''[۱۸]

آخری مصرع سے ۱۲۴۵ھ برآمد ہوتے ہیں۔ گویا اس سال رنگین کا چھہترواں سال چل رہا تھا۔ اس حساب سے اگر ۱۱۷۰ھ میں ۷۵ جوڑ دیے جائیں تو ۱۲۴۵ھ بنتے ہیں۔ اس سے بھی ۱۱۷۰ھ تاریخ ولادت کی تصدیق ہوتی ہے۔

(۴) اسی طرح فرس نامۂ رنگین میں ایک شعر ملتا ہے:

کچھ اوپر تھا مرا چالیس سے سن — کہا تھا میں نے اس نسخے کو جس دن

''فرس نامہ'' کا سال تصنیف ۱۲۱۰ھ ہے جو اس شعر میں دیا ہے۔

اگر پوچھے کہ ہجری تھی کے برس — تو کہہ تھی اک ہزار اور دوسو اور دس

اس حساب سے اگر ۱۲۱۰ھ میں سے (۴۰) کم کیے جائیں تو اس سے بھی ۱۱۷۰ھ کی تصدیق ہو جاتی ہے۔

سالِ ولادت کے تعین کے بعد اب رنگین کے سالِ وفات پر آتے ہیں۔ رنگین کا سالِ وفات جو تذکروں میں ملتا ہے، ۱۲۵۱ھ ہے۔ بزم سخن میں لکھا ہے کہ ''ہشتاد سالہ در ۱۲۵۱ھ راہِ عدم بپیمود''[۱۹] ۱۲۴۹ھ میں وہ باندہ میں تھے اور نوابِ باندہ کے ہاں چابک سواروں میں ملازم تھے۔ جس کا ایک ثبوت ''تذکرہ شعرا'' کے ان الفاظ سے بھی ملتا ہے: ''دریں عہد ناقدرداں و آوانِ ناپرساں بہ چابک سواری ملازم نواب باندہ است''[۲۰] یہیں باندہ میں رنگین نے ۱۲۴۹ھ میں اپنی تصانیف کی نقلیں تیار کیں جو انڈیا آفس لائبریری میں محفوظ ہیں اور جن کو ہم نے اس مطالعۂ رنگین میں استعمال کیا ہے۔ ۱۲۴۹۔۱۲۵۰ھ میں وہ باندہ سے دلّی آ گئے۔ ''دیوانِ ریختہ'' کے دیباچے میں رنگین نے لکھا ہے کہ ''از ایام بے ہوشی تا امروز کہ ۱۲۵۰ یک ہزار و دو صد و پنجاہ ہجری است و سن بہ ہشتاد رسیدہ در شاہجہاں آباد اوقات بسر

بھی اس امر کی تصدیق ہو جاتی ہے کہ ۱۲۵۰ھ میں رنگین دلّی میں تھے۔ "حدیقۂ رنگین" (دیوان بردہ" [۲۱] اس سے بھی اس امر کی تصدیق ہو جاتی ہے کہ ۱۲۵۰ھ میں رنگین دلّی میں تھے۔ "حدیقۂ رنگین" (دیوان فارسی) میں خود رنگین کا کہا ہوا قطعہ ملتا ہے جس میں انھوں نے نہ صرف اپنا سال ولادت بلکہ سال وفات بھی بیان کیا ہے کہ:

گفتہ تاریخ ہیچ کس نہ چنیں | تو یقیں دان و نظم کن رنگیں
بہ ہزار و دو صد، یک و پنجاہ | گرددت کشتیِ حیات تباہ

"طبقات الشعرائے ہند" میں لکھا ہے کہ "یہ بات نادرات سے ہے کہ جس سال وہ مرا اس سال میں اس نے سب لوگوں سے بیان کیا کہ اس سال میں مروں گا۔ لوگوں نے پوچھا کہ آپ کو کیوں کر معلوم ہوا کہا کہ مدت ہوئے تاریخ میری وفات کی میری زبان پر آپ ہی نکل آئی تھی اور وہ سال یہی ہے اور کہا میرے استاد حاتم کو بھی یہی پیش آیا تھا یعنی اس کو بھی آپ ہی آپ معلوم ہو گیا تھا اور پھر اسی سال میں مر گیا" [۲۲] سخن شعرا میں بھی یہی لکھا ہے کہ "ماہ جمادی الثانی میں ۱۲۵۱ھ میں اسّی برس کی عمر میں انتقال کیا" [۲۳] ان شواہد کی روشنی میں وثوق سے کہا جا سکتا ہے کہ رنگین نے ۱۲۵۱ھ میں شاہجہاں آباد میں وفات پائی۔

(۲)

سعادت یار خاں، رنگین تخلص ۱۱۷۰ھ/ ۵۷-۱۷۵۶ء میں سرہند میں پیدا ہوئے اور ۱۲۵۱ھ/ ۱۸۳۵ء میں دلی میں وفات پائی۔ محکم الدولہ اعتقاد جنگ طہماس خاں (م ۱۲۱۷ھ/۱۸۰۳ء) کے بیٹے تھے۔ رنگین اپنے والد کے ساتھ بچپن ہی میں دہلی آ گئے اور پھر یہیں کے ہو رہے۔ مجموعۂ تصانیف: "نورتن" کے قطعۂ تاریخ کے ایک شعر میں اپنے اور اپنے والد کے وطن کی طرف اشارہ کیا ہے:

زسرہند من، والد از روم بود | کنوں شہرِ دہلی ست مارا وطن

رنگین کا بچپن اور جوانی دلّی میں گزرے، باپ نے اپنے بچوں، خاص طور پر پہلے دو بچوں، اللہ یار خاں اور سعادت یار خاں کی تعلیم و تربیت پر بہت توجہ دی۔ طہماس خاں خود بھی شاعر اور صاحبِ تصنیف (طہماس نامہ) تھے۔ اپنے بچوں کو ترکی زبان سکھانے کے لیے ایک "قاعدہ" بھی تالیف کیا تھا۔ "تجربۂ رنگین" میں لکھا ہے کہ "باپ میرا.... ہر ہر قسم کی دونوں (اللہ یار خان اور سعادت یار خاں) کی تعلیم کرتا تھا" [۲۴] اور پانچ وقت کی نماز بھی اپنے بیٹوں کے ساتھ پڑھتا تھا" [۲۵] باپ نے صرف زبان اور علوم متداولہ کی تعلیم ہی کی طرف توجہ نہیں دی بلکہ بیٹوں کو فوجی تربیت بھی دی۔ اللہ یار خاں اور سعادت یار خاں دونوں کو جنگ کے وقت لشکر میں ساتھ لے گیا اور شمشیر و بندوق اور سپاہ گری کے ہنروں کی زبانی تعلیم بھی دی [۲۶]

طہماس خاں کی پہلی بیوی سے چار بیٹے تھے۔ اللہ یار خاں، سعادت یار خان، محمد یار خان، خدا یار خاں اور تین بیٹیاں تھیں۔ دوسری بیوی سے دو بیٹے تھے۔ حق وردی خاں اور شہباز بیگ، شہباز بیگ کے علاوہ سب بچوں کا ذکر "طہماس نامہ" میں آیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ شہباز خاں "طہماس نامہ" کی تصنیف کے بعد پیدا ہوا۔

پرگنہ باول میں طہماس خاں کی جاگیر تھی۔ "مجلس رنگین" میں لکھا ہے کہ "در پرگنہ باول کہ مع ہشتاد و چار دہ

درجا گیر قبلہ گاہ صاحب بود، وارد بودم"[۲۷]

سعادت یار خاں رنگین سپاہی پیشہ تھے۔۱۲۰۲ھ میں رنگین اسمٰعیل خان کی فوج میں شامل ہو کر مرہٹوں کے خلاف "جنگ پاٹن" میں شریک ہوئے تھے جس میں نہ صرف ان کے رسالے کو بہت نقصان پہنچا تھا بلکہ اسمٰعیل خاں کو بھی بری طرح شکست ہوئی تھی۔ شکست کے بعد رنگین ملازمت چھوڑ کر بھرت پور آ گئے اور دو برس تک وہاں رہے۔ وہاں سے آب ودانہ اٹھا تو ۱۲۰۵ھ میں شہزادہ سلیمان شکوہ کے ہمراہ لکھنؤ آ گئے اور آٹھ نو سال ان کے ساتھ فراغت و آسودگی سے گزارے۔ ۱۲۱۲ھ میں جب آصف الدولہ کا انتقال ہوا تو وہ لکھنؤ چھوڑ کر مرشد آباد اور وہاں سے ڈھاکا بنگال چلے آئے اور پھر وہاں سے ۱۲۱۵ھ میں گوالیار چلے گئے۔ تجربۂ رنگین میں لکھا ہے کہ "۱۲۱۵ھ میں یہ عاصی گوالیار میں کھنڈو جی مرہٹے کے پاس تھا"۔ اور کھنڈو جی کی طرف سے کروڑ روپے کے ملک صاحب دستخط ومختار مستاجر تھا[۲۸] چھ برس بعد وہاں سے ان کا جی اُچاٹ ہو گیا اور اسے چھوڑ کر گھومتے پھرتے دلّی واپس آ گئے۔ "جنگ نامہ" انھوں نے باندہ میں لکھا جب وہ نواب ذوالفقار علی کے ملازم تھے۔ اس وقت انھیں گوالیار چھوڑے تقریباً تیس برس ہو چکے تھے اور ان کی عمر ۷۵ سال ہو چکی تھی۔ "جنگ نامہ" کے ایک شعر میں اس کا اظہار کیا ہے:

ہوا ہے پچھتر کے یہ سن میں نظم
کیا ہے اسے پندرہ دن میں نظم

تجربۂ رنگین میں لکھا ہے کہ "۱۲۴۸ھ میں بندہ بندیل کھنڈ کے باندہ میں نواب .....ذوالفقار علی کے حضور میں حاضر ہے..."[۲۹] ۱۲۴۹[۳۰]۔۱۲۵۰ میں کسی وقت وہ دہلی واپس آ گئے اور یہیں ۱۲۵۱ھ میں اللہ کو پیارے ہو گئے۔

رنگین نے ۱۱۸۵ھ میں، جب وہ پندرہ سال کے تھے، شاعری کا آغاز کیا اور اس وقت کے سب سے بڑے استاد شاہ حاتم کی شاگردی اختیار کی۔ دیوانِ ریختہ کے دیباچے میں لکھا ہے کہ "در ۱۱۸۵ھ...یعنی در سن پانزدہ سالگی بندہ راشوقِ اشعار ہندی غالب آمدہ، طالب ایں فن شدہ بود چنانچہ بخدمت حضرت شاہ حاتم شاہ صاحب حاضر می گردیدو بقدر حوصلہ خوشہ می چید"[۳۱] "حدیقۂ رنگین" کے آخر میں "نورتن رنگین" کی تاریخ لکھتے ہوئے کہا:

ز دل ازسنِ پانزدہ سالگی
سوئے شعر شد رغبت طبع من

رنگین نے یہ بھی لکھا ہے کہ انھیں شاعری کا شوق نواب غلام قادر روہیلہ کی صحبت میں ہوا جو خود بھی اردو میں شاعری کرتے اور فرخ تخلص فرماتے تھے۔ رنگین نے یہ بھی بتایا ہے کہ لڑکپن میں وہ ان کے "دستار بدل" بھائی بن گئے تھے[۳۲] "مجالس رنگین" کی پہلی مجلس میں بھی لکھا ہے کہ "شاہ حاتم صاحب کہ حاتم تخلص می فرمودند ودر شعر استادِ بندہ بودند"[۳۳] شاہ حاتم کی وفات کے بعد ان کے ایک شاگرد محمد امان نثار سے مشورۂ سخن کرنے لگے۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ "بعد رحلتِ آں مرحوم (شاہ حاتم) بہ میاں محمد امان نثار کہ شاگردِ رشید شاہ حاتم مغفوراست توسّل جستہ"[۳۴] لکھنؤ آ کر رنگین نے اپنا دیوان غلام ہمدانی مصحفی کو دکھایا۔ اس کا ذکر مصحفی نے تذکرۂ ہندی (۱۲۰۹ھ) میں کیا ہے اور لکھا ہے، "دیوانِ خود را از اول تا آخر بہ نظر مؤلف درآوردہ۔ کلامش بسیار کم اصلاح برآمدہ"[۳۵] اور ایک قصیدے میں بھی مصحفی نے اس طرف اشارہ کیا ہے:

وہی ہوں میں جسے رنگیں نے اپنا سب دیواں
دکھا کے باتمامی کیا ہے رفعِ فتور

اور جب رنگین نے اپنی مثنوی "مہ جبین و نازنین" لکھی تو اسے بھی مصحفی کو پڑھ کر سنایا۔ اس کا ذکر خود رنگین نے اس مثنوی کے اشعار میں کیا ہے:

ہیں میاں مصحفی بڑے استاد ‏ ‏ شعر ہوتے ہیں ان کے سب بے داد

سن چکے جب وہ مثنوی ساری ‏ ‏ نظم اس کی انھیں لگی پیاری

رنگین نے مصحفی سے استفادہ ضرور کیا لیکن باقاعدہ شاگردی اختیار نہیں کی۔ دیوانِ ریختہ کے دیباچے میں اس بات کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''اما حضرت صاحب موصوف (شاہ حاتم) در چندے رختِ سفر بر بستند و برحمت حق پیوستند۔ چوں ایں حالت رو داد و باز اتفاق اصلاح از کسے نہ افتاد''، اور اعتراف کیا ہے کہ ''مگر ایں خوشہ چیں در مجالس سخن ورانِ باریک بیں بہر نوع رسیدہ، خو را تراشیدہ بقول حضرت سعدی شیرازی: تمتع زہر گوشہ یافتم + ز ہر خرمنے خوشہ یافتم''[۳۶] رنگین کھلے دل کے انسان تھے اگر وہ باقاعدہ کسی کی شاگردی اختیار کرتے تو اس کا اظہار و اعتراف بھی ضرور کرتے جیسا کہ حاتم کے سلسلے میں انھوں نے نثر و نظم میں بار بار کیا ہے:

شیشہ دل میں مرے معمور ہے حاتم کا فیض ‏ ‏ کیوں سخن میرا نہ چمکے نور ہے حاتم کا فیض

مرزا قادر بخش صابر دہلوی نے بھی یہی بتایا ہے کہ ''جب شاہ موصوف (شاہ حاتم) نے وفات پائی۔ پھر کسی سے اصلاحِ شعر کا اتفاق نہ ہوا اور ہمیشہ اپنے زورِ طبع کے اعتماد پر آپ اپنے سخن میں حک و اصلاح کی۔ یہ بات اس کی تراکیبِ نحو سے ظاہر اور اس کی بندشِ الفاظ سے باہر ہے''[۳۷]

رنگین نے امیرانہ ٹھاٹ باٹ کے ماحول میں پرورش پائی۔ طبقۂ خواص سے تعلق ہونے کے باعث تہذیب و معاشرت کے دروازے ان کے سامنے کھلے تھے۔ باپ کی طرح سپاہ گری ان کا پیشہ تھا۔ بہترین گھوڑ سوار تھے۔ فنِ سپہ گری میں مہارت رکھتے تھے۔ آلاتِ حرب سے پوری طرح واقف تھے۔ ''تجربۂ رنگین'' نثر میں اسی موضوع پر لکھی گئی ہے۔ ''عیب و صوابِ اسپ سے بھی خوب آگاہ''[۳۸] تھے۔ انشا نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''در شیوۂ آشنا پرستی و صفتِ شجاعت و سواری اسپ و دیگر مراتبِ عمل سپاہی نعم البدل است''[۳۹] ''خوش فکر و خوش مزاج'' تھے[۴۰] قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ''جوانے ست رعنا'' رند مشرب، صاحب مروت، پاکیزہ مذہب، نہایت خلیق و یار باش، بغایت خوش اختلاط و نیک معاش''[۴۱] نواب اعظم الدولہ سَرُور نے لکھا ہے کہ رنگین ''جوانے عشق مشرب، شخصِ بامروت، در فنِ سپاہ گری بسیار ماہر، یار باش متواضع، سخنانش نمکین و دلچسپ''[۴۲]

رنگین ہمہ جہت شخصیت کے مالک تھے۔ شاعری ان کی زندگی تھی۔ عشق کا جنسی پہلو ان کا رنگِ حیات تھا۔ دنیا و عاقبت کے سلسلے میں ان کا اندازِ نظر یہ تھا کہ جو کچھ ہونا یا ملنا ہے وہ اسی دنیا میں مل جائے:

حوروں کے عوض مجھے الٰہی ‏ ‏ دنیا میں تو ایک نازنیں دے

نے مجھ کو بہشت کی ہے خواہش ‏ ‏ دیتا ہے جو کچھ، سو لا یہیں دے

اس طرزِ فکر سے ان کا وہ رویہ پیدا ہوا جس سے انھوں نے اپنی زندگی کی تشکیل کی۔ یہی طرزِ فکر ان کی شاعری میں پھول بن کر کھلتا ہے اور کانٹا بن کر چبھتا ہے۔ رنگین کے ہاں جو زندگی سے مزا لینے اور لطف اٹھانے کا رویہ ملتا ہے وہ اسی طرزِ فکر کا اثر ہے۔ ''دیوان آمیختہ'' میں رنگین مشورہ دیتے ہیں کہ ''اول از زے کارہائے بد توبہ کن و در بندگی حق سبحانہ مشغول باش...... و بعد آں در دنیا بہتر از سہ امر چیزے دیگر نیست: اول خوب خوردن، دوئم خوب پوشیدن، سیوم صحبت با نازنینان داشتن''[۴۳] رنگین کا یہی طرزِ فکر سنجیدگی و شائستگی کا روپ دھار کر ''دیوان ریختہ'' میں رنگ بھرتا ہے اور یہی رویہ ''دیوانِ انگیختہ'' کی صورت میں ''ریختی'' کے روپ میں سامنے آتا ہے۔ ''عجائب رنگین'' اور ''غرائب رنگین'' رنگین

کی دو مثنویاں ہیں۔ یہاں بھی وہی دو متضاد دھارے ساتھ ساتھ بہتے ہیں۔ ''عجائب'' میں کسبیوں کی حکایات ہیں اور ''غرائب'' میں تصوف و اخلاق سے متعلق حکایات ہیں اور دلچسپ بات یہ ہے کہ دونوں مثنویوں میں اشعار کی تعداد بھی یکساں ہے گویا رنگین بیک وقت دونوں کو یکساں اہمیت دیتے ہیں۔ ریختی و ہزل رنگین کی شاعری کا ایک رخ ہے اور دیوانِ ریختہ، ان کی مثنویاں خصوصاً مثنوی ''دلپذیر'' اور ان کی نثری تصانیف: مجالسِ رنگین اور اخبارِ رنگین وغیرہ ان کے تخلیقی اور فکری عمل کا دوسرا رخ ہے اور یہی وہ رخ ہے جو ادب کے نقاد و مورخ کو دعوتِ نظارہ دیتا ہے۔

رنگین قادر الکلام اور پُرگو شاعر تھے۔ انھیں فنِ شعر پر پورا عبور حاصل اور اپنی مشاقی پر بڑا ناز تھا۔ ''امتحانِ رنگین'' میں لکھا ہے کہ اصنافِ سخن کی تعداد (۲۷) ہے اور سب کے طرز بھی جدا جدا ہیں۔ کوئی شاعر ایسا نہیں ہے جس نے ستائیس کی ستائیس اصناف کو، مختلف طرزوں کے ساتھ استعمال کیا ہو۔ رنگین نے بتایا ہے کہ انھوں نے کسی مثنوی میں اہلی شیرازی کے طرز میں تجنیسِ قافیہ کا اہتمام کیا ہے۔ کسی مثنوی میں میر حسن کی طرز میں ''سحر البیان'' کا جواب لکھا ہے۔ کسی مثنوی میں مولانا روم کے انداز میں حکایات کے ذریعے روحِ تصوف کو اجاگر کیا ہے۔ کہیں عشق کو موضوع بنا کر عشقیہ مثنوی کا انداز اختیار کیا ہے، کہیں مولانا جامی کے طرز کو اپنایا ہے اور کامیابی سے نبھایا ہے۔ اس طرح رنگین نے ان تمام طرزوں اور اسالیب کو برت کر دکھایا ہے جن میں فارسی و اردو میں بلند پایہ مثنویاں لکھی گئی تھیں۔ اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ انھیں فنِ شاعری اور اسلوبِ شاعری پر کتنی قدرت حاصل تھی اور اسی لیے وہ افتخار کے ساتھ خود کو شاعری کا علامہ سمجھتے تھے۔

رنگین جب فیض آباد میں تھے تو کسی نے ایک محفل میں جس میں نواب آغا تقی خاں، نواب نصیر خاں، نواب مرزا جو، میر خلیق اور مرزا سبقت وغیرہ موجود تھے، یہ سوال اٹھایا کہ فی زمانہ سب سے بڑا شاعر کون ہے؟ جتنے منھ اتنی باتیں۔ مختلف لوگوں نے مختلف شاعروں کا نام لیا لیکن کسی نے رنگین کا نام نہیں لیا۔ اس پر انھیں جوش آ گیا اور کہنے لگے شاعروں کی چار قسمیں ہوتی ہیں۔ ایک ''شاعر''، دوسرا ''استاد''، تیسرا ''ملک الشعرا'' اور چوتھا ''علامہ''۔ شاعر وہ ہے جو موزوں طبع ہو اور شعر کہتا ہو۔ استاد وہ ہے جو خود صاحبِ طرز ہو۔ ملک الشعرا وہ ہے جو مختلف طرزوں پر حاوی ہو اور علامہ وہ ہے جو خود کوئی طرز ایجاد کرے اور واضح کیا کہ وہ ''علامہ'' ہیں اور اس لیے بھی کہ انھوں نے نہ صرف (۲۷) اصنافِ سخن میں کثیر تعداد میں شعر کہے ہیں بلکہ سترہ (۱۷) زبانوں میں بھی شعر کہے ہیں جو کسی دوسرے شاعر نے نہیں کہے۔ مولانا جامی نے سات بحروں میں مثنویاں لکھی ہیں۔ رنگین نے مثنوی میں گیارہ بحریں استعمال کی ہیں۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو ان کا یہ دعویٰ اپنی جگہ صحیح ہے لیکن یہ عمل ان کی شاعری کے لیے نقصان دہ ہوا کہ وہ کسی ایک طرز میں دوسروں سے الگ، ممتاز و منفرد راستہ نہ بنا سکے۔ مختلف بحروں میں شعر کہنا، ساری اصنافِ سخن کو استعمال کرنا، متعدد زبانوں میں شعر کہنا ایک قابلِ قدر استادانہ بات ہے لیکن بڑا شاعر وہ ہے جو کسی صنف میں، اس صنف کی روایت کو جذب کر کے، اپنا رنگِ سخن پیدا کرے جو منفرد بھی ہو اور جو اس زبان کی شاعری کو ایک ایسا نیا رنگ بھی دے جو سب سابق و موجود رنگوں سے جدا ہو۔ رنگین ''علامہ'' ہونے کا یقیناً دعویٰ کر سکتے ہیں، اپنی مشاقی، قادر الکلامی و زود گوئی پر فخر کر سکتے ہیں لیکن میر، سودا، درد، یا میر حسن کی طرح انفرادیت کا دعویٰ نہیں کر سکتے۔

رنگین کو شعر کی بڑی پرکھ تھی۔ موزوں لفظوں کو استعمال کرنے کا سلیقہ بھی تھا۔ خیال یا احساس کی مناسبت سے صحیح لفظ تلاش کرنے اور برتنے کا شعور بھی تھا۔ وہ کھلے دل کے صاف گو انسان تھے۔ اس لیے محفل میں کھلے بندوں

اپنے خیالات کا اظہار بھی کر دیتے تھے۔ تکیہ شاہ تسلیم میں ان کے استاد شاہ حاتم نے محمد امان نثار، اکبر علی اکبر، الا مکندرائے فارغ، غلام علی شاہ غلامی، مرزا عظیم بیگ عظیم کی موجودگی میں کہا کہ رات خواب، میں نے ایک شعر کہا تھا جو یاد رہ گیا:

رات ہم ہجر کی دولت سے مزا لوٹا ہے
سر کو پٹکا ہے کبھو سینہ کبھو کوٹا ہے

رنگین نے لکھا ہے کہ ''چونکہ عالم جوانی تھا۔ مزاج میں چالاکی بہت اور شعور کم تھا۔ بے تکلف گستاخانہ عرض کیا کہ اگر مصرع ثانی اس طرح ارشاد فرمایا جائے تو بہتر ہے:

ہم نے شب ہجر کی دولت سے مزا لوٹا ہے
سر کو پٹکا ہے کبھو سینہ کبھو کوٹا ہے

یہ سن کر استاد نے ہاتھ پکڑ کر اپنے سر اور سینے پر رکھا اور فرمایا کہ انشاءاللہ تعالیٰ چندے مشق کے بعد، یہ بہت ترقی کرے گا اور کہا کہ وہ اپنے دیوان میں اس شعر کو اسی طرح درج کریں گے [۴۴] مرزا اسجان قلی بیگ نے کہا کہ شاہ نصیر اردو میں دقیق، مشکل و تہ دار شعر کہتے ہیں۔ رنگین نے کہا کہ اس کام میں بیدل یگانہ روزگار ہیں۔ مرزا اسجان قلی بیگ نے کہا کہ میں ان کا ایک مطلع پڑھتا ہوں اگر اس میں کوئی قباحت ہو تو بتایئے۔ رنگین نے کہا کہ وہ میرے مشفق ہیں اور ان کی مشق بھی ایسی ہے کہ کلام میں کہیں انگلی رکھنے کی گنجائش نہیں ہوتی۔ ان سے میرے بہت مراسم ہیں۔ کہیں کوئی ایسی بات نہ ہو جائے جو ناگوار گزرے، مرزا اسجان بیگ نے اصرار کیا تو رنگین خاموش ہو گئے۔ انھوں نے مطلع پڑھا:

کٹورا صبح دوڑانے لگا خورشید گردوں پر
چرائی چادر مہتاب شب مے کش نے جیحوں پر

شعر سنا تو رنگین بولے کہ یہ مطلع مطلع آفتاب سے بہتر ہے لیکن مجھے ذرا سا تامل یہ ہے کہ چادر مہتاب مے کش نے کس صورت سے جیحوں پر چرائی۔ اگر مے کش کی جگہ لفظ 'ابر' ہوتا یعنی بادل، تو خوب ہوتا۔ کسی نے یہ بات شاہ نصیر تک پہنچائی۔ کچھ دن ناراض رہے لیکن بعد میں لفظ ''بادل'' کو پسند کیا اور اپنے دیوان میں اسی طرح درج کر دیا [۴۵]

رنگین میں بدیہہ گوئی بھی کمال درجے کی تھی۔ رنگین کے شاگرد میر سید محمد غمگین کے بیٹے کی شادی میں خود غمگین نے میاں جرأت کا یہ شعر پڑھا:

گھر جو یاد آیا کسی کا اپنے گھر میں آن کر
چپکے چپکے روتے ہیں منہ پر دوپٹہ تان کر

غمگین نے اپنے استاد رنگین سے اس کے بدیہہ جواب کی فرمائش کی۔ رنگین نے فی الفور مطلع و حسن مطلع پڑھا اور بعد میں غزل کو پورا کر دیا [۴۶]

رنگین یار باش، خوش اختلاط اور متواضع انسان تھے۔ ان کے دوستوں کا حلقہ بہت وسیع تھا اور زندگی بھر کسی سے معرکہ یا مناقشہ نہیں ہوا۔ انشا سے بھی ان کے گہرے مراسم تھے۔ نواب الٰہی بخش معروف سے بھی محبت و دوستی کا گہرا رشتہ تھا۔ معروفؔ شاہ نصیر کے شاگرد تھے۔ رنگین نے اپنی تصانیف میں کئی جگہ ان کا ذکر کیا ہے۔ ''امتحان رنگین'' میں ایک قطعہ بھی معروفؔ کے طرز میں لکھا ہے۔ ''اخبار رنگین'' کی ایک روایت میں بھی معروف کا ذکر آیا ہے ''مخمس رنگین'' میں بھی معروف کے نام ایک منظوم خط لکھا ہے جس میں فرنگی عورت کی وعدہ خلافی کا حال بیان کیا ہے۔ گویا رنگین و معروف کے درمیان ہر طرح تعلقات تھے۔ پھر یہ دوستی رنجش میں بدل گئی۔ یہ رنجش کیوں اور کیسے ہوئی [۴۷] اس کا تو پتا نہیں چلتا لیکن رنگین کی ایک سو ایک ہجو یہ رباعیات (سحرِ رنگین) سے معلوم ہوتا ہے کہ انھیں معروفؔ سے یہ شکایت تھی کہ اس ''بدی'' کا آغاز معروفؔ نے کیا ہے:

معروف ترے بول سہوں میں کس طرح
رنگیں ہوں زباں بند رکھوں میں کس طرح
جب تیری طرف سے ہو بدی کا آغاز
پھر ایک کی سو سو نہ کہوں میں کس طرح

ایک اور رباعی سے پتا چلتا ہے کہ معروف ناؔمی کے نام سے ان کے خلاف زہرافشانی کر رہے تھے:

معروف اگر میرے مقابل اڑتا
تو زیورِ نظم میں بھی کچھ نہ کچھ گھڑتا
روکش مرے ہوسکے وہ رنگیں کیا دخل
پردے میں وہ ناؔمی کے ہے مجھ سے لڑتا

ناؔمی نواب حسام الدین حیدر کا تخلص تھا اور ناؔمی معروف کے گہرے دوست تھے۔ معروف نے ''تسبیح زمرد'' (۱۲۳۶ھ) کے عنوان سے (۱۰۱) مطلعے اس اہتمام سے کہے تھے کہ ہر مطلع میں کسی نہ کسی سبزی، کا ذکر ضرور آئے۔ بھورے خاں آشفتہ کا بھی معروف کے ہاں آنا جانا تھا معلوم ہوتا ہے کہ وہ معروف سے کسی بات پر ناراض ہوگئے اور انھوں نے رنگین و معروف کے درمیان ایسی غلط فہمی پیدا کردی کہ وہ بھڑک اٹھے اور انکے ایک سو ایک مطلعوں کے جواب میں (۱۰۱) ہجویہ رباعیاں کہیں اور ''سبحۂ رنگین'' نام رکھا۔ آشفتہ نے بھی ناؔمی اور معروف دونوں کے خلاف ہجویں لکھیں۔ قیاس کہتا ہے کہ یہ گل آشفتہ نے کھلایا تھا۔

(۳)

رنگین (متوفی ۱۲۵۱ھ/۱۸۳۵ء) نے ۱۲۴۹ھ میں قیام، باندہ کے دوران، خود اپنے قلم سے اپنی تصانیف کی نقلیں تیار کی تھیں۔ دیوانِ ریختہ (قلمی) کے دیباچے میں ان کی تعداد (۳۲) بتائی ہے جو لفظ ''لب'' کے عدد سے نکلتی ہے۔ رنگین نے لکھا ہے کہ:

''سی ودو تصنیف کل از بندہ است۔ چنانچہ بندہ قطعہ دریں مقدمہ نوشتہ۔ قطعہ:

کہا اک شخص نے رنگیں سے آکر
تری تصنیف کے نسخے ہیں کتنے
اشارہ لب کی جانب کر کے اوس نے
کہا اوس سے عدد ''لب'' کے ہیں جتنے

گویا ۱۲۴۹ھ میں تصانیف رنگین کی تعداد ۳۲ تھی۔[۴۸] اب تک، سوائے چند کے، یہ تصانیف شائع نہیں ہوئیں۔ رنگین کی فہرستِ تصانیف مرتب کرنا قدرے دشوار کام اس لیے ہے کہ وہ اپنی قوتِ ایجاد و اختراع سے نئے نئے کام کرتے رہتے ہیں مثلاً جب رنگین کے چار دیوان تیار ہوگئے تو ان کا مجموعی نام ''چہار عنصر رنگیں'' رکھ دیا۔ جب پانچواں دیوان حدیقۂ رنگیں (فارسی) تیار ہوا تو ان پانچوں کا نیا نام ''خمسۂ رنگیں'' رکھ دیا۔ جب تین تصانیف اور تیار ہوئیں اور کل تعداد آٹھ ہوگئی تو اس مجموعے کا نام ''ہشت بہشتِ رنگیں'' رکھ دیا۔ کچھ عرصے بعد جب ایک اور کتاب تیار ہوئی تو نو کے اس مجموعے کا نام ''نورتن رنگین'' رکھ دیا۔ پھر ان تصانیف کے سنین اور ''نورتن رنگین'' میں شامل تصانیف میں ردوبدل کر کے مزید الجھن پیدا کردی، جس کا اندازہ ذیل کے جدول سے کیا جاسکتا ہے:

دیباچہ دیوان ریختہ مکتوبہ دہلی ۱۲۲۱ھ (بہ حوالہ حسن آرزو)	دیباچہ دیوان ریختہ مکتوبہ باندہ ۱۲۴۹ھ	دیباچہ دیوان بیختہ، باندہ ۱۲۴۹ھ
۱۔دیوانِ ریختہ ۱۲۰۸ھ	۱۔دیوانِ ریختہ ۱۲۱۵ھ	۱۔دیوانِ ریختہ سال نہیں دیا
۲۔دیوانِ بیختہ ۱۲۱۲ھ	۲۔دیوانِ بیختہ آغاز ۱۲۱۶ھ، تکمیل ۱۲۲۰ھ	۲۔دیوانِ بیختہ آغاز ۱۲۱۵ھ، تکمیل ۱۲۲۰ھ
۳۔دیوان آمیختہ ۱۲۱۲ھ	۳۔دیوان آمیختہ، سال نہیں دیا،	۳۔دیوان آمیختہ سال نہیں دیا
۴۔دیوانِ انگیختہ ۱۲۱۲ھ	۴۔دیوانِ انگیختہ، سال نہیں دیا	۴۔دیوانِ انگیختہ سال نہیں دیا
۵۔مثنوی دلپذیر ۱۲۱۳ھ	۵۔حدیقۂ رنگین (فارسی) آغاز ۱۲۳۰ھ	۵۔دیوان حدیقۂ رنگین (فارسی) ۱۲۳۵ھ
۶۔ایجادِ رنگین ۱۲۱۵ھ	۶۔مجموعۂ رنگین، آغاز ۱۲۳۵ھ، ترتیب یافت، ۱۲۳۸ھ	۶۔مجموعۂ رنگیں ۱۲۳۵ھ
۷۔مجالس رنگیں ۱۲۱۵ھ	۷۔مجالسِ رنگین ۱۲۳۵ھ	۷۔مجالس رنگین ۱۲۳۵ھ
۸۔رنگین نامہ ۱۲۱۵ھ	۸۔اخبار رنگین، ۱۲۳۵ھ	۸۔اخبار رنگین ۱۲۳۵ھ
۹۔فرس نامہ رنگین ۱۲۲۱ھ	۹۔رنگین نامہ در جواب محمود نامہ ۱۲۳۸ھ	۹۔امتحان رنگین ۱۲۳۶ھ

یہ تبدیلیاں، جو خود مصنف نے اپنے قلم سے کی ہیں۔ان کے صحیح یا غلط ہونے پر لمبی بحث کی ضرورت ہوگی۔ یہاں ہم ایک مثال سے اپنی بات واضح کرتے ہیں۔ رنگین نے ''دیوان ریختہ'' مکتوبہ شاہجہاں آباد ۱۲۲۱ھ میں سال تکمیل ۱۲۰۸ھ دیا ہے اور ''دیوانِ ریختہ'' مکتوبہ باندہ ۱۲۴۹ھ میں سال تکمیل ۱۲۱۵ھ دیا ہے۔اب یہ دیکھنے کے لیے کہ ان دونوں میں کون سا سال صحیح ہے، ہم معاصر شہادتوں کو تلاش کرتے ہیں تو ہماری نظر مصحفی کے تذکرے ''تذکرۂ ہندی'' پر جاتی ہے جہاں رنگین کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''دیوانِ خود از اول تا آخر بہ نظر مؤلف در آوردہ'' [۴۹] تذکرہ ہندی کا سال تکمیل ۱۲۰۹ھ ہے۔اس سے معلوم ہوا کہ نسخۂ شاہجہاں آباد مکتوبہ ۱۲۲۱ھ میں رنگین نے ''دیوانِ ریختہ'' کی تکمیل کا جو سال (۱۲۰۸ھ) دیا ہے وہ درست ہے اور ۱۲۱۵ھ صریحاً نادرست ہے۔اب ہم یہاں ان تصانیفِ رنگین کی فہرست مرتب کرتے ہیں جس کی طرف رنگین نے اپنے ''قطعہ'' میں اشارہ کیا ہے۔

(۱) ''دیوانِ ریختہ'': (اردو دیوان) جس میں دیباچہ کے بعد قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، سلام اور غزلیں (تقریباً ۲۶۰) شامل ہیں اور آخر میں رباعیات، فردیات، قطعات، ترجیع بند، واسوخت، مسدس، مخمس شامل ہیں۔

(۲) ''دیوانِ بیختہ'' (اردو دیوان) سارا دیوان غزل در غزل کے التزام کے ساتھ ترتیب دیا گیا ہے۔

(۳) دیوانِ آمیختہ اردو دیوان ہزل جو میر افضل خاں نیاز کے ہمراہ لکھنؤ سے مرشد آباد و کلکتہ جاتے ہوئے کہا گیا۔

(۴) دیوانِ انگیختہ یہ دیوانِ ریختی ہے جو ''بزبانِ زناں'' کہا گیا ہے اور جو رنگین کی ایجاد ہے۔ دیباچہ میں خانگیوں کے محاورات اور مشکل الفاظ بھی بصورتِ فرہنگ شامل ہیں۔

تگین: یہ رنگین کا فارسی دیوان ہے۔

(۵) حدیقۂ رنگین: اس مجموعے میں مختصر حکایاتِ منظوم شامل ہیں اور اس میں قصیدہ، دہ ہفت زبان در توصیفِ ٹیپو شاہ

(۶) مجموعۂ رنگین: بادشاہ چیناپٹن و مندراج پسر حیدر نایک بھی شامل ہے۔ بہت سے قطعات تاریخ اور پہیلیاں بھی شامل ہیں۔

(۷) مجالسِ رنگین: اپنی ملاقاتوں اور صحبتوں کے حوالے سے دلچسپ واقعات فارسی نثر میں لکھے ہیں، تاریخی نقطۂ نظر سے یہ تصنیف خاص اہمیت رکھتی ہے۔

(۸) اخبارِ رنگین: چشم دید واقعات اور خبروں کے بیان سے مفید اخلاقی باتیں اردو نثر میں لکھی گئی ہیں۔ یہ بھی ایک دلچسپ و اہم تصنیف ہے۔

(۹) رنگین نامہ: در جواب محمود نامہ۔ مختصر سا دیوان اردو ہے جس میں یہ التزام کیا گیا ہے کہ الف سے ی تک جس حرف سے شعر شروع ہوا اسی حرف پر ختم بھی ہو یہ مربع رنگین کا حصہ ہے۔

''مثنوی شش جہت'' میں چھ مثنویاں شامل ہیں جو یہاں دس تا پندرہ پر درج کی جارہی ہیں۔ دس تا بارہ پر جو مثنویاں درج ہیں ان کا ایک نام ''مثلث رنگین'' بھی ہے۔

(۱۰) شہر آشوب رنگیں: آغاز کے بعد بارہ مختلف پیشوں کا ذکر کیا گیا ہے۔

(۱۱) داستانِ رنگین: اسی میں مثنوی سوداگر گجرات آغا عزیز کی کہانی کو موضوعِ سخن بنایا ہے جو ۱۲۴۵ھ میں باندہ میں لکھی گئی۔

(۱۲) حکایتِ رنگیں: مختصر و دلچسپ حکایات منظوم کی گئی ہیں۔

(۱۳) عجائبِ رنگیں: کسبیوں کی حکایت منظوم کی گئی ہیں جو دلچسپ اور ظریفانہ و ہزلیہ ہیں۔

(۱۴) غرائبِ رنگیں: نکاتِ تصوف اس کا موضوع ہے جسے مختصر حکایات میں بیان اور نظم کیا گیا ہے۔

(۱۵) ایجادِ رنگیں: منظوم مختصر حکایات کا مجموعہ ہے جن سے اخلاق و نصیحت کا پہلو نمایاں ہوتا ہے۔ یہ مثنوی اپنے فرزند اختر یار خاں کے لیے لکھی گئی تھی اور اسے انشا اللہ خاں انشا کو بھی بھیجا گیا تھا۔

اے مرے فرزند اختر یار خاں — دس نصیحت تجھ کو کرتا ہوں عیاں

''مخمس رنگین''، جس کا ایک نام ''پنجۂ رنگیں'' بھی ہے، پانچ مثنویوں پر مشتمل ہے جو یہاں سولہ تا بیس پر درج کی جارہی ہیں:

(۱۶) منظوم خط بنام خدایار خاں

(۱۷) عباد اللہ مرزا پسر تاجر اصفہان و دخترِ سوداگر بنارس کا قصہ بیان کیا گیا ہے

(۱۸) ہجو چھکو طوائف

(۱۹) منظوم خط بنام الٰہی بخش خاں معروف

(۲۰) منظوم داستان جس میں میوا تن کا قصہ بیان کیا گیا ہے۔

''خمسۂ رنگین'' پانچ مثنویوں پر مشتمل ہے جو یہاں اکیس تا پچیس پر درج کی جارہی ہیں۔

(۲۱) جنگ نامۂ رنگین: جنگ پٹن ۱۲۰۲ھ کا آنکھوں دیکھا حال نظم میں بیان کیا ہے۔ اس جنگ میں رنگین نواب اسمٰعیل خاں کے ساتھ شریکِ جنگ تھے اور مرہٹوں کے ہاتھوں شکستِ فاش کا منھ دیکھنا پڑا تھا۔

بیان کی ہے۔ اس مثنوی میں بدھو گل فروش اور وزیرن کنجڑن کی داستان بیان کی ہے۔

(۲۲) حکایتِ رنگین: اس مثنوی میں بدھو گل فروش اور وزیرن کنجڑن کی داستان بیان کی ہے۔

(۲۳) نصاب ترکی (۱۲۳۵ھ): منظوم لغت۔ حروف تہجی بھی بتائے ہیں اور الفاظ کے معنی بھی اور یہ بھی بتایا ہے کہ ث، ح، ز، ص، ض، ط، ظ، ع، ف وہ نو حروف تہجی ہیں جو ترکی میں نہیں آتے۔

(۲۴) نسخہ بہ طرز حضرت مولوی روم در فارسی نظم۔

(۲۵) حکایتِ رنگین: یہ حکایات ''شش جہت'' کی حکایات سے مختلف و الگ ہیں۔

''سبع سیارۂ رنگین''، مثنویوں، رباعیات اور اردو نثر وغیرہ پر مشتمل ہے جو یہاں ۲۶ تا ۳۲ پر درج کی جارہی ہیں۔

(۲۶) تصنیفِ رنگین: (مثنوی) شاہ ولی اللہ کے رسالے کو زبانِ ریختہ میں نظم کیا ہے۔ جس میں بے ہودہ رسوم کو ترک کرنے کی تلقین کی گئی ہے۔ دوسو ساٹھ اشعار پر مشتمل اس مثنوی کو دس دن میں لکھ کر ۱۲۳۹ھ مکمل کیا۔

(۲۷) گل دستۂ رنگین: (مثنوی) ہر شعر میں صنعتِ تجنیس کا التزام کیا گیا ہے۔ موضوع اس کا مذہبی ہے۔

(۲۸) سجۂ رنگین: (رباعیات) ایک سو ایک رباعیات جو نواب الٰہی بخش خاں معروف کی ہجو میں لکھی گئی ہیں۔

(۲۹) امتحان رنگین: اس کا تاریخی نام ''امتحانِ سعادت یار'' (۱۲۴۶ھ) ہے۔ اسی میں اپنی اولیات بھی گنوائی ہیں اور اردو شاعری کی تاریخ میں اپنا درجہ بھی متعین کیا ہے۔

(۳۰) داستانِ رنگین: اردو کہاوتوں کو اس طرح نظم کیا ہے کہ کہاوت کا مطلب واضح ہو جاتا ہے۔

(۳۱) تجربۂ رنگین: اردو نثر میں سات ہتھیاروں سپر، تلوار، چھری، نیزہ، برچھی، کمان، بندوق کے استعمال کے بارے میں بتایا ہے۔

(۳۲) کلام رنگین: گیارہ حکایت پر مشتمل مثنوی ہے جس میں ہر حکایت کی بحر الگ ہے۔ یہ بھی رنگین کی اولیت ہے۔ ان سے پہلے اردو میں کسی نے گیارہ بحروں میں مثنوی نہیں لکھی۔

(۳۳) ''مثنوی دلپذیر'' (۱۲۱۳ھ) یہ مثنوی، جو سحر البیان کے جواب میں لکھی گئی ہے، پہلے ''نورتن رنگین'' میں شامل تھی لیکن پھر نسخہ باندہ مکتوبہ ۱۲۴۹ھ سے نکال دی گئی۔ ''دیوانِ بیختہ'' کے دیباچہ میں بھی اس کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ یہ مثنوی رنگین کا شاہکار ہے، جس میں شہزادہ مہ جبین اور نازنین، رانی سرینگر کی داستانِ عشق بیان کی گئی ہے۔

(۳۴) فرس نامۂ رنگین (مثنوی): یہ بھی مجموعۂ نورتن میں شامل تھی لیکن بعد میں ''مثنوی دلپذیر'' کی طرح رنگین نے اسے بھی وہاں سے نکال دیا۔ اس میں گھوڑے کے عیوب وصواب، بیماری اور علاج کو بیان کیا گیا ہے۔ اس موضوع پر یہ ایک مستند تصنیف سمجھی جاتی ہے اور متعدد بار شائع ہوئی ہے۔ انگریزی میں بھی اس کا ترجمہ ہوا ہے۔

(۳۵) قوت الایمان: پیدائش سے وفات تک شرعی احکام نظم میں بیان کیے گئے ہیں۔ ع کہہ تو یہ تاریخ ''غرائب ہے یہ'' سے ۱۲۴۳ھ برآمد ہوتے ہیں۔

(۳۶) قصیدہ غوثیہ: قصیدۂ غوثیہ کا اردو نظم میں ترجمہ ۱۲۵۰ھ میں کیا۔

(۳۷) قصیدہ بانت سعاد: کعب ابن زبیر کے عربی قصیدہ کا اردو نظم میں ترجمہ جس میں عربی کے ایک مصرع کو اردو کے ایک شعر میں ترجمہ کیا ہے۔

اردو میں رنگین کے چار دیوان ہیں۔ ایک دیوانِ ریختہ، دوسرا دیوانِ بیختہ، تیسرا دیوان آمیختہ، اور چوتھا دیوانِ انگیختہ۔ ''دیوانِ ریختہ'' (۱۲۰۸ھ) اس دور کے رنگِ شاعری کا نمونہ ہے۔ ''دیوانِ بیختہ'' (۱۲۱۲ھ) بھی دیوانِ

ریختہ کی طرح ہے لیکن فرق یہ ہے کہ یہ دیوان غزل در غزل کے التزام کے ساتھ مرتب کیا گیا ہے۔ ''دیوان آمیختہ''
(۱۲۱۲ھ) ہزل کا دیوان ہے اور منظوم کوک شاستر ہے۔ ایسا دیوان اردو میں اس سے پہلے کبھی مرتب نہیں ہوا۔ یہ بھی
رنگین کی اولیت ہے۔ لسانی اعتبار سے بھی اس دیوان کی اہمیت ہے۔ ''دیوانِ انگیختہ'' (۱۲۱۲ھ) رنگین کا چوتھا دیوان
ہے اور یہی وہ دیوانِ ریختی ہے جس کے وہ موجد ہیں اور جو ان کی اولیت ہے۔

جب رنگین نے ۱۱۸۵ھ/۷۲-۱۷۷۱ء میں شاعری کا آغاز کیا تو اس وقت تہذیبی فضا میں میر، درد، سودا،
اور سوز کی آوازیں گونج رہی تھیں اور ساتھ ہی جعفر علی حسرت، جرأت، انشا اور مصحفی کے رنگ بھی فضا میں بکھرے ہوئے
تھے۔ مغلیہ تہذیب اپنی توانائی کھو کر اندر سے ٹوٹ چکی تھی اور چاروں طرف افراتفری اور انتشار کا عالم تھا۔ لکھنؤ آباد
ہو چکا تھا اور انگریزوں کے قدم برصغیر میں جم چکے تھے۔ ادھر وہ شعرا، جن کا طوطی اودھ کی تہذیب میں بول رہا تھا، وہ
شعرا تھے جو دلّی سے آ کر یہاں آباد ہو گئے تھے اور دہلی کی اردو شاعری کی روایت میں اودھ کے پسندیدہ گل بوٹے
ٹانک رہے تھے۔ اس وقت اس تہذیب کے پاس کرنے کے لیے کچھ نہیں تھا۔ انگریز چوکیدار اور محافظ بندوق لیے محل
کے صدر دروازے پر کھڑا پہرہ دے رہا تھا۔ معاشی فراغت نے اس تہذیب میں جو نچلا پن، شوخی، ٹھٹول پیدا کر دیا تھا۔
اس وقت یہ ایسی تہذیب تھی جو حقائق سے آنکھیں چرا کر انھیں بھلانے یا بھول جانے کی کوشش میں مبتلا تھی۔ اس نے
ہتھیار کھول دیے تھے اور طبلے کی تھاپ کو مرکزی اہمیت دے دی تھی۔ دربارِ زندگی کے گہرے سنجیدہ مسائل کے بجائے
لطیفہ بازی اور ٹھٹول و تمسخر میں لگ گئے تھے۔ عشق و عاشقی کے معنی جنسی ملاپ کے ہو گئے تھے۔ میر اور درد کا تصورِ عشق
فضا میں تحلیل ہو گیا تھا۔ اس دور میں اردو شاعری نے اپنا رنگ اسی رنگ سے اخذ کیا۔ اسی کے ساتھ ''معاملہ بندی''
سب سے مقبول رنگِ سخن بن کر ابھری۔ میر نے اسی رنگِ سخن کو ''چوما چاٹی کی شاعری'' کہا تھا۔ جرأت اسی رنگ کے
ممتاز و مقبول شاعر تھے۔ سعادت یار خاں رنگین نے بھی اسی مقبولِ عام رنگِ سخن کو اپنایا۔ ان کی غزلوں میں اس دور کے
وہ رنگ بھی نظر آتے ہیں جو جرأت انشا اور مصحفی کے ہاں ملتے ہیں اور وہ آوازیں بھی جن کا تعلق میر، درد اور سودا کی
آوازوں سے تھا اور جن میں دلِ دردمند کی لے بھی شامل تھی۔ جرأت و انشا کے ہاں معاشرہ کا ظاہری روپ تھا یعنی وہ
چیزیں اور وہ معاملات جو سب کو نظر آتے ہیں۔ انھوں نے طرح طرح سے ''ظاہر'' کو بیان کر کے سب کے دل موہ
لیے۔ دلّی سے آنے والے شعرا نے اسی کو اپنا کر، اپنی اختراعی قوت سے، اسے نیا روپ دیا۔ اگلے دور میں پیدا ہونے
اور پلنے بڑھنے والی اُ ...وایت کی بنیاد بھی اسی پر قائم ہوئی جس کے آتش و ناسخ ممتاز نمائندے ٹھہرے۔

اس دور کے مختلف نمائندہ شاعروں کی آوازوں کو سنیے تو معلوم ہوگا کہ میر کی آواز ''درون'' کی آواز ہے۔
جرأت کی آواز ''برون'' کی آواز ہے۔ میر تجربے سے گزرتے ہیں تو شعر کہتے ہیں۔ جرأت مشاہدہ کرتے ہیں تو اسے
شعر میں بیان کر دیتے ہیں۔ میر کی شاعری سے زندگی تبدیل ہوتی ہے۔ جرأت کی شاعری زندگی کو اس طرح دکھاتی ہے
جیسی وہ ہے۔ رنگین بھی، اپنے مزاج کی مناسبت سے، اسی رنگِ سخن کے شاعر ہیں۔ ان کے ہاں بھی کھل کھیلنے، زندگی کی
رنگینی کو بیان کرنے، سرمستی کے ساتھ پیٹ میں گدگدی کرنے، جوبن دیکھنے اور پھر سب کو دکھانے، عشق ''بازی'' کے
لطف سے سب کو لطف اندوز کرنے کے ساتھ شوخی، بذلہ سنجی اور شگفتہ بیانی ملتی ہے۔ رنگین کی ''معاملہ بندی'' کا خمیر اسی
اندازِ فکر سے اٹھتا ہے۔ جرأت کے ہاں معاملہ بندی لمسی ہے۔ رنگین کے ہاں بصری ہے۔ جرأت کے ہاں لمس میں تخیل
شامل ہو کر اسے ''تصور'' میں بدل دیتا ہے۔ رنگین کے ہاں ''تخیل''، ''تصور'' بننے کے بجائے واقعیاتی رہتا ہے۔ جرأت

کے ہاں لس میں تخیل شامل ہو کر معاملہ بندی کے لطف کو دوبالا کر دیتا ہے، اسی لیے جرأت کی معاملہ بندی رنگین سے بڑھی ہوئی ہے۔

جرأت اور رنگین کے ہاں "عشق" کا ذکر بار بار آتا ہے لیکن ان کے ہاں عشق میں ناکامی کی وہ نوعیت نہیں ہے جو میر کے ہاں ملتی ہے۔ رنگین کے ہاں عشق "جسم" سے ہے اور جسم نہ ملے تو وہ ناکامی ہے۔ میر کی ناکامی کے سرے زندگی اور کائنات سے جا ملتے ہیں۔ رنگین کی ناکامی ایک عام سی ناکامی ہے، جس کا تعلق زندگی کے بڑے مسائل سے پیدا نہیں ہوتا۔ رنگین کی غزل ان کے محبوب کے اطراف گھومتی ہے۔ اور یہ محبوب ایک طوائف ہے، جس کا در سب کے لیے کھلا ہے اور جسے مجرے کے لیے گھر بھی بلوایا جا سکتا ہے۔ رنگین نے "دیوانِ آمیختہ" (دیوانِ ہزلیات) میں (۱۴۰) طوائفوں کے نام لے کر ان پر غزلیں کہی ہیں۔ زندگی کا یہی طور رنگین کی غزل کا طور ہے مثلاً "دیوانِ ریختہ" کی یہ غزل دیکھیے:

نہ تو بت کدے ہی کی چاہ ہے، نہ تو کعبے پر ہی نگاہ ہے
یہ جو شخص نام سیاہ ہے، اسے اپنے دل ہی سے راہ ہے
نہ تو کچھ کلیجے میں درد ہے، نہ کچھ اپنا رنگ ہی زرد ہے
مگر آہ لب پہ جو سرد ہے، تو یہ ایک ڈھب کی کراہ ہے
نہ تو معتقد ہوں میں ذات کا، نہ ہے دھیاں مجھ کو صفات کا
میں تو قائل اپنی ہوں، بات کا کہ ہمیشہ جس کا نباہ ہے
نہ تو ربط مجھ کو ہے عام سے، نہ غرض ہے کچھ مجھے نام سے
مجھے کام اپنے ہی کام سے، مرا حق ہی میرا گواہ ہے
نہ تو اپنے جی کا اسے خطر نہ ہی اپنے حال کی کچھ خبر
کرو عشق و رنگیں پہ گر نظر تو وہ کوہ ہے اور یہ کاہ ہے

رنگین کی غزل میں رنگین کے ذہنی رویے اور اندازِ فکر تو واضح ہیں لیکن ان کا اپنا کوئی منفرد اندازِ سخن نمایاں نہیں ہوتا۔ جیسے ہم دور ہی سے دیکھ کر میر کی غزل کو پہچان لیتے ہیں یا جرأت کی غزل کو جان لیتے ہیں، رنگین کے ہاں یہ صورت نہیں ہے۔ وہ روایت کی تکرار کرتے ہیں اور مختلف رنگِ سخن کی محض پیروی کرتے ہیں۔ جرأت کی زمین میں، "دیوان ریختہ" و "دیوانِ بیختہ" میں کئی غزلیں ایسی ہیں کہ ان کو اگر جرأت کے کلام میں ملا دیا جائے تو یہ رنگین کی نہیں بلکہ جرأت کی معلوم ہوں گی۔ مثلاً وہ غزلیں دیکھیے جن کے مطلعے یہ ہیں:

(ا)۔ چہرے کی دمک ایک قہر بلا، زلفوں کی لٹک پھر ویسی ہے
مسی کی جماوٹ کہوں سو کیا، دانتوں کی چمک پھر ویسی ہے

(۲)۔ ہے آنکھ لڑانا ایک ستم، ہر ایک ادا پھر ویسی ہے
دستار نہیں بانکوں سے کم اور تنگ قبا پھر ویسی ہے

اسی طرح ان کی چند غزلوں اور اشعار کو میر اور درد کے کلام میں ملا دیا جائے تو وہ میر و درد جیسے معلوم ہوں گے۔ دوسروں کے طرزِ ادا کو اپنانے کی رنگین میں غیر معمولی صلاحیت تھی۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

جب جی سے ترے اُتر گئے ہم　　بھر کر اک آہ مر گئے ہم
جا غیر کے گھر میں اس کو پایا　　قدموں کے جو کھوج پر گئے ہم
جنھوں سے ہم نے بھلائی کری زمانے میں　　عوض میں اس کے پھر ان سے برائیاں دیکھیں
غم نہیں مرنے کا اپنے مجھے یہ سوچ ہے آہ　　کون اٹھاوے گا ترے جور و جفا میرے بعد
میرِ مجلس ہے تو ہی اور تو ہی صاحب خانہ ہے　　تجھ سے ہی رونق ہے سب تو شمع ہر کاشانہ ہے

ان اشعار میں میرؔ اور دردؔ کی خوشبو اسی طرح محسوس ہوتی ہے جس طرح اوپر کے مطلعوں اور پوری غزلوں میں جرأت کی بوباس محسوس ہوتی ہے۔ ان اشعار سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ رنگین کو زبان و بیان پر پوری قدرت حاصل ہے۔ ان کی غزلوں کے موضوعات وہی ہیں جو معاشرے کی زندگی میں ان کے چاروں طرف بکھرے ہوئے ہیں اور وہ انھیں اسی اندازِ نظر سے دیکھتے اور دکھاتے ہیں جس نظر سے معاشرہ انھیں دیکھتا یا دیکھنا چاہتا ہے۔ ''معاملہ بندی'' رنگین کی غزلوں کا ایک عام رنگ ہے جس سے وہ کھل کھیلتے اور اٹھکھیلیاں کرتے ہیں:

ناک میں دم ہے یہاں آ گے ہی　　اجی نتھنوں کو نہ پھڑکاؤ جی
پھینک دے بے رحم تو اب کان کے بالے کے پھول　　آج سنتے ہیں ترے ہیں چاہنے والے کے پھول
کیا غضب ہے دیکھیو جھنجلا کے ماری اس نے لات　　بیٹھ کر میں شب لگا جب پاؤں اس کے دابنے
دل ترسے ہے ملنے کو تمھارے اجی صاحب　　بارے کبھو یاں بھی تو کسی رات کی ٹھہرے
کھیل میں شطرنج کے ہونے لگا جو اختلاط　　ہو گئی بازی ہماری مات ہنستے بولتے

گئے زانو پہ میرے وہ جو سو، تو یہ بولے چونک کے دور ہو
کروں صدقے میں ایسے تکیے کو مری گردن اس سے اکڑ گئی

مرے منھ پاس منھ لایا تو ہوتا　　نہ دیتا بوسہ بہکایا تو ہوتا
میں جو لپٹا تو وہ گھبرا کے یہ بولے کہ سرک　　چھوڑ دے مجھ کو کسی اور سے یہ پیار نکال

معاملہ بندی کے ایسے اشعار ''دیوان بیختہ'' میں زیادہ ہیں۔ ''دیوانِ ریختہ'' میں دلی کی روایتِ سخن کارفرما ہے۔ رنگین کی معاملہ بندی کا جرأت کی معاملہ بندی سے مقابلہ کیا جائے تو رنگین کے اشعار قدرے پھیکے پھیکے سے نظر آئیں گے۔ کسی مخصوص رنگ کے پیروکار کا یہی المیہ ہوتا ہے کہ وہ زیادہ سے زیادہ اس رنگ جیسا ہو جاتا ہے جس کی وہ پیروی کر رہا ہے۔ اس سے آگے وہ اس لیے نہیں جا سکتا کہ اس رنگ کے سارے امکانات وہ شاعر پہلے ہی اپنے تصرف میں لا چکا ہے جس کی وہ پیروی کر رہا ہے۔

رنگین کی غزلوں کی نمایاں خصوصیت سادہ بیانی ہے۔ اس طرز کو وہ ''شعرِ صاف'' کہتے ہیں۔ مجالس رنگین میں ایک جگہ لکھا ہے کہ ''انتہائے شعر این است کہ صاف باشد...... شعرِ صاف اگر ہمراہِ محاورہ و اصطلاح و معاملہ بندش یابد، بے کیفیت زنہار زنہار نہ خواہد بود'' [۵۰] رنگین کا یہی 'شعرِ صاف'، ان کی یہی سادہ بیانی، لہجے کی شگفتگی کے ساتھ مل کر شعر کو خوبصورت تو ضرور بنا دیتی ہے لیکن ان کے ہاں نہ جذباتِ عشق میں اور نہ زندگی کے دوسرے تجربوں میں کوئی گہرائی، کوئی تہ داری ملتی ہے۔ عام طور پر وہ روایت کی پیروی کے ایسے شاعر ہیں جو رنگا رنگ طرزوں اور لہجوں کی کامیاب پیروی کرتے ہیں اسی لیے ان کے ہاں مختلف آوازیں واضح طور پر سنائی دیتی ہیں۔ ان کے ہاں یہ آوازیں

الگ الگ ہیں۔ مصحفی کی طرح عملِ امتزاج سے گزر کر ایک نئی آواز کو اس طرح جنم نہیں دیتیں جیسے ''عطر مجموعہ'' کی عطروں کے مجموعے سے مل کر ایک نئی خوشبو کو جنم دیتا ہے۔ شعرِ صاف اور سادہ بیانی، لہجے کی شگفتگی، سامنے کے مضامین کی بندش، مختلف شعرا کی آوازیں، مختلف طرزوں اور لہجوں کے اظہار کے حوالے سے رنگین کی غزل کے یہ کچھ شعر دیکھیے جن سے ان کی طرزِ فکر و ادا کی ترجمانی ہوتی ہے:

تجھ سے جس وقت کہ خالی یہ مکاں رہتا ہے — مجھ کو تنہائی میں پہروں یہ خفقاں رہتا ہے
جو ترے پاس سے آتا ہے میں پوچھوں ہوں یہی — کیوں جی کچھ ذکر ہمارا بھی وہاں رہتا ہے
بھلا کرنے آئے بُرا کر چلے — ہم آئے تھے کیا اور کیا کر چلے
تاحشر رہے یہ داغ دل کا — یارب نہ بجھے چراغ دل کا
خواب میں بھی خیال ہے تیرا — ہجر میں بھی وصال ہے تیرا

یہ سب اشعار سادہ زبان میں بیان ہوئے ہیں جن میں لہجہ کی شگفتگی کے ساتھ سامنے کے مضامین باندھے گئے ہیں۔ ان میں کوئی تہ داری نہیں ہے لیکن یہ شعر پڑھتے ہوئے اچھے ضرور لگتے ہیں:

صبح کو روٹھ کے جو تم گھر کو اجی جاؤ گے — یہ تو فرماؤ بھلا پھر بھی کبھی آؤ گے
اس نے پوچھا کہ ترے درد کہاں رہتا ہے — دل پہ رکھ ہات کہا میں نے یہاں رہتا ہے
اے دستِ جنوں چل تو گریباں کی طرف بھی — اور جی میں ترے آئے تو داماں کی طرف بھی
ہاتھ میں ہاتھ ہے پر بوسہ نہیں لے سکتے — دست رس اتنی بھی ہرگز ہمیں ہیہات نہیں
پنکھڑی گل کی جو کروٹ تلے اس کے آئے — نازک اتنا ہے بدن اس کا نشاں رہتا ہے

یہ شعر دیکھیے۔ لفظ ''انسان'' کیا لطف دے رہا ہے:

ہر صبح میاں رنگیں جمنا کے نہانے کو — کیا نیل کے کٹڑے سے انسان نکلتے ہیں

اب یہ چند شعر اور دیکھیے جہاں آپ کو، قوتِ اظہار کے ساتھ، واضح طور پر روایتِ غزل کی الگ الگ آوازیں سنائی دیتی ہیں:

کیا کرتے ہو ناصح تم نصیحت رات دن مجھ کو — اسے بھی ایک دن کچھ جا کے سمجھاتے تو کیا ہوتا
زاہد بتا تو کعبے میں کیا دیکھتا ہے تو — جاتے ہیں دیر میں تو صنم دیکھتے ہیں ہم
دیکھتے ہی ان کو ہو جاتے ہیں شادیِ مرگ ہم — ان کو پاتے ہیں تو پھر ہم آپ کو پاتے نہیں
اُسے میں چھپ کے دیکھوں برملا وہ غیر کو دیکھے — بھلا یوں دیکھنا دیکھو تو دیکھا جائے ہے مجھ سے
تاحشر رہے یہ داغ دل کا — یارب نہ بجھے چراغ دل کا
رہروانِ عدم ذرا ٹھیرو — ہم بھی چلتے ہیں ساتھ دم لے کر
روح نے جسم پر گرانی کی — اب یہ حالت ہے ناتوانی کی
میری چھاتی سے لپٹ جایئے اور سو رہیے — آیئے آیئے بس آیئے اور سو رہیے
ایک دم مرگ سے غافل مت ہو — عرصۂ زیست نہایت کم ہے

نہ اپنے میں نہ بیگانے میں دیکھا
جو رشتہ شمع پروانے میں دیکھا
نہ مسجد میں نہ بت خانے میں دیکھا
جو جلوہ دل کے کاشانے میں دیکھا
شتاب چلو دیر مت کرو
کہتی ہے قافلے میں صدائے جرس ہمیں
نامحرموں

رنگین کے چاروں دیوان اب تک شائع نہیں ہوئے، اس لیے ان کا مطالعہ اب تک اس طرح نہ کیا جا سکا جس طرح ان دوسرے شعرا کا ہوا جن کے دیوان شائع ہو چکے ہیں۔ اشاعتِ کلام کے معاملے میں رنگین مصحفی سے بھی زیادہ کم قسمت ہیں۔ انھوں نے اپنے ہر دیوان میں اہتمام کیا ہے۔ ان کا دیوانِ ریختہ "جنگ پاٹن" (۱۲۰۲ھ) میں ضائع ہو گیا تھا۔ موجودہ دیوان (قلمی) ۱۲۰۸ھ میں مرتب ہوا۔ "دیوانِ ریختہ" میں رنگین نے اردو غزل کی روایت کی پوری طرح پیروی کی ہے۔

"دیوانِ بیختہ" کے دیباچے میں رنگین نے لکھا ہے کہ "اس میں (دیوانِ بیختہ) دوہری غزل کہنے کی اختیار کی لیکن اکثر خیال یہی رہا مجھ کو کہ غزلِ اول سے غزل دوئیم میں کچھ نہ کچھ صنعت چاہیے زیادہ ہو یعنی دوہری غزل جو مرقوم ہو تو پہلی بیٹھن اور دوسری جنس معلوم ہو، سوحق سبحانہ، جل شانہ نے اپنے فضل و کرم سے اس قید کو نبھا دیا" [۵۱] رنگین کی غزل میں وہ ساری خوبیاں اور وہ سب کمزوریاں موجود ہیں جو اس تہذیب میں موجود تھیں۔ رنگین کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے اردو کے چار دیوان تصنیف کیے اور چاروں میں الگ الگ التزام قائم رکھا۔ "دیوانِ ریختی" اولیت کے اعتبار سے سب دواوین میں آج زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔

(۴)

ریختی:

رنگین نے دو صنفِ سخن ایجاد کیں۔ ایک قصیدی (قصیدہ کی مونث) اور ایک ریختی (ریختہ کی مونث) "قصیدی" نہ چلی۔ ریختی چل گئی۔

ایجادِ ریختی اور اولیت کے سلسلے میں تین اور شاعروں کے نام بھی آتے ہیں۔ ایک عمدۃ الملک نواب امیر خاں انجام (م ۱۱۵۹ھ/۴۶-۱۷۴۶ء) کا دوسرا شیخ محمد بقاء اللہ بقا شاگردِ حاتم کا اور تیسرا قیس حیدرآبادی کا۔ امیر خاں انجام کے بارے میں قدرت اللہ شوق (م ۱۲۲۴ھ) نے لکھا ہے کہ "ریختہ کے مقابلے میں، جو مذکر لفظ ہے (اس نے) ریختی تصنیف کی" [۵۲] لیکن انجام کی ریختی کا کوئی نمونہ اپنے انتخابِ کلام میں نہیں دیا اور نہ کسی اور جگہ وہ موجود ہے۔ انجام بنیادی طور پر فارسی کے شاعر تھے اور گاہ گاہ اردو میں بھی کہہ لیتے تھے۔ انجام کا مطالعہ ہم جلد دوم [۵۳] میں کر آئے ہیں۔ صرف "طبقات الشعرا" کے اس حوالے کی بنیاد پر نواب امیر خاں انجام کو "ریختی" کا بانی نہیں کہا جا سکتا۔

دوسرے شیخ بقا اللہ بقا کے ترجمے میں نساخ نے لکھا ہے کہ "ریختی میں شاہ حاتم اور حضرت میر درد سے اصلاح لیتے تھے اور فارسی میں مرزا فاخر مکین سے" [۵۴] اس عبارت سے معلوم ہوتا ہے گویا شاہ حاتم اور خواجہ میر درد ریختی کے شاعر و استاد تھے اور بقا ریختی میں ان سے اصلاح لیتے تھے۔ یہ بات صریحاً غلط اور کتابت کی غلطی ہے۔ کاتب نے "ریختہ" کے یائے مجہول کو یائے معروف لکھ کر اسے "ریختی" بنا دیا ہے۔

تیسرے محمد صدیق قیس کا نام آتا ہے۔ خلیل احمد صدیقی نے لکھا ہے کہ ''رنگین کی ریختیوں کا جہاں تک سوال ہے وہ ۱۲۴۹ھ میں تصنیف کی گئی ہیں'' [۵۵] ساری غلط فہمی اسی جملے سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ بات سب کو معلوم ہے کہ رنگین نے، جب وہ باندہ میں مقیم تھے، اپنی تصانیف کی اپنے قلم سے نقلیں تیار کی تھیں۔ ۱۲۴۹ھ ان نقلوں کی کتابت کا سال ہے۔ یہ نقلیں انڈیا آفس لائبریری لندن میں آج بھی محفوظ ہیں۔ خود ہم نے مطالعہ رنگین میں ان نقلوں سے استفادہ کیا ہے۔ ''دیوانِ انگیختہ'' (دیوانِ ریختی) سال تصنیف ۱۲۱۲ھ [۵۶] ہے۔ اس بحث کے پیش نظر کہا جا سکتا ہے کہ ''ریختی''، رنگین کی ایجاد ہے اور ان کا ''دیوانِ انگیختہ'' بلاشبہ ریختی کا پہلا دیوان ہے۔

''دیوانِ ریختہ'' کے دیباچے میں رنگین نے لکھا ہے کہ:

''درایامِ جوانی چنانکہ افتد ودانی از دلبر یگانہ وفتنۂ زمانہ اتفاقِ دل بستگی شدہ بود وروز بروز ترقی می نمود۔ اگر چہ سراسر خوبیہا آں محبوب داشت لیکن در شعر گوئی وشعر فہمی دستگاہِ خوب داشت۔ از آنجا کہ باریکیِ زبان عالم نساء پیدا واصطلاحات ومحاورات آنہا جدا است بندہ را از فیضِ صحبت ہماں اشخاص نہ عام بلکہ خاص...... آگاہی بود۔ بس'' بپاسِ خاطرِ آں محبوبہ بدل وجان مرغوبہ ریختی ہا گفتن ایجاد کردہ بودم وگاہ گاہ مشق می نمودم'' [۵۶ الف] (اردو ترجمہ کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

اسی بات کی توثیق خود انشااللہ خاں انشا کی اس تحریر سے بھی ہوتی ہے:

''اور سب سے زیادہ ایک اور سنیے کہ سعادت یار، طہماسپ کا بیٹا، انوری ریختے کا آپ کو جانتا ہے، رنگین تخلص ہے.....اور کراہی پن جو بہت مزاج میں رنڈی بازی سے آ گیا ہے تو ریختے کے تئیں چھوڑ کر ایک ''ریختی'' ایجاد کی ہے اس واسطے کہ بھلے آدمیوں کی بہو بیٹیاں پڑھ کر مشتاق ہوں....'' [۵۷]

''مجالس رنگین'' کا سال تصنیف، نسخہ مکتوبہ شاہ جہاں آباد، ۱۲۲۱ھ مملوکہ حسن آرزو کے مطابق، ۱۲۱۵ھ ہے، اس کی مجلس ۵۲ میں رنگین نے عظیم آباد کے میلہ کھاتوں کا ذکر کیا ہے جہاں نواب شجاع قلی خان بھی موجود تھے۔ امام بخش بھانڈ نے عرض کیا کہ آپ نے ریختہ تو بہت سنے ہیں اگر حکم ہو تو ''ریختی'' پیش کروں۔ نواب صاحب نے فرمایا کہ ریختی کیا ہوتی ہے۔ عرض کیا کہ:

''رنگین نام شاعرے در شاہجہاں آباد دریں ایام ایجاد کردہ است یعنی بزبانِ بیگمات غزلہا گفتہ ریختی نام نہادہ است'' [۵۸]

رنگین نے اپنے ''دیوانِ انگیختہ'' (دیوانِ ریختی) کے دیباچے میں لکھا ہے کہ:

''ہیچ ایام جوانی کے یہ نامۂ سیاہ اکثر گاہ بیگانہ عرسِ شیطانی کہ عبارت جس سے تماش بینی خانگیوں کی ہے، کرتا تھا اور اس قوم میں ہر ایک فصیح کی تقریر پر دھیان دھرتا تھا۔ ہر گاہ چند مدت، جو اس وضع پر اوقات بسر ہوئی تو اس عاصی کو اون کی اصطلاح اور محاوروں سے بہت سی خبر ہوئی۔ پس واسطے خوش اونھیں اشخاص عام بلکہ خاص کی بولیوں کو ان کی زبان میں اس بے زبان ہیچ مدان نے موزوں کر کے دیوان ترتیب دیا بقول شخصے گندہ بروزہ باخشکہ خوردن ہر چند کہ گندہ مگر ایجاد بندہ لیکن اس دیوان میں لغات اور محاورے ایسے ایسے نظم ہوئے تھے کہ جو اکثر یاروں سے سمجھے نہ جاتے تھے اور وہ ان کے دریافت کرنے کو میرے پاس آتے تھے۔ ناچار وہ جو دقیق الفاظ تھے ان کو بندے نے اس دیباچہ میں اس طور سے شرح کر دیا کہ کسی لفظ کے معنی پڑھنے اور دیکھنے والوں سے رہ نہ جائیں'' [۵۹]

حکیم سید احمد علی خاں یکتاؔ لکھنوی نے اپنے تذکرے میں رنگینؔ کے ترجمے میں واضح کیا ہے کہ:

"ریختی کہ بنائے معروف حالا شہرت دارد از اختراع مزاج نزاکت امتزاج اوست وآں عبارت است از شعرے کہ دراں فقط زبان و محاورۂ نساء بستہ شود و ہر معاملہ کہ زنان را بہ زنان یا با مرداں روئے دہد صرف بیان و تقریر او باشد و بس، و ہر گز ہر گز لفظے و کلمہ کہ تعلق و خصوصیت بتقریر مرداں و جوانان داشتہ باشد در نیاید۔ غرض کہ طراح ایں طرز عجیب ہمیں خوش سلیقہ است و سوائے او ہر کہ گفتہ و یا بگوید تتبع اوست و رسالۂ نثر در محاورۂ زبان نساء نیز خوب نوشتہ است" [۲۰]

(اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

اس بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ "ریختی" رنگینؔ کی ایجاد ہے۔ ریختی کا پہلا دیوان بھی "دیوانِ انگیختہ" کے نام سے رنگینؔ نے تصنیف کیا اور رنگینؔ کا یہ دعویٰ:

زبس ہے ریختی ایجادِ رنگیں
اسی خاطر کیا کرتا ہے اکثر
موا انشا بھی اب کہنے لگا ہے
چہ خوش اس چیونٹی کو بھی لگے پر

اپنی جگہ درست ہے۔

ریختی وہ صنفِ سخن ہے جس میں عورتوں کی زبان اور مخصوص محاورہ کو شعر میں برتا جاتا ہے اور زیادہ تر معاملات بھی وہ لائے جاتے ہیں جو عورت اور عورت کے درمیان پیش آتے ہیں۔ شروع میں دہلی کی بیگمات کی زبان محاورہ میں ریختی کہی جاتی تھی لیکن جلد ہی اس میں زنانِ بازاری کی زبان و محاورات، اصطلاحات و اشارات شامل ہو گئے اور اسی کے ساتھ رنگِ سخن زیادہ کھل گیا اور مزہ و لذت کا عنصر بڑھ گیا۔ ریختی کا ایک دلچسپ پہلو یہ ہے کہ یہ شاعری عورت نہیں کرتی بلکہ عورت کی طرف سے مرد شاعر کرتا ہے۔ اس طرح اس میں بعض مشاہدات تو آ جاتے ہیں لیکن دل کی گہرائیوں میں پیدا ہونے والے حقیقی جذبات و احساسات نہیں آتے۔ اس میں مرد کی سوچ اور اس کا اندازِ نظر شامل ہونے کی وجہ سے جنس اور جنسی جذبہ غالب رہتا ہے۔ بعض لوگ اس شاعری کو بھی ریختی سمجھتے ہیں جس میں، ہندی شاعری کی روایت کے مطابق، عورت عاشق ہوتی ہے اور مرد اس کا محبوب ہوتا ہے۔ اس طرح ساری ہندی شاعری اور سارے بارہ ماسے، ریختی کے ذیل میں آ جائیں گے۔ یہ شاعری بھی ریختی کے ذیل میں نہیں آتی۔ اسی طرح ہاشمی بیجاپوری کی شاعری بھی ریختی کے ذیل میں نہیں آتی۔ "ریختی"، "ہزل" سے بھی مختلف شاعری ہے۔ خود رنگین کا دیوانِ ہزل، (دیوانِ آمیختہ) فحش جذبات کا ننگا اظہار ہے۔ ریختی میں جنسی جذبات و معاملات کا اظہار اشاروں کنایوں میں ہوتا ہے۔ ریختی صرف جنسی لذت پرستی کے ارد گرد نہیں گھومتی بلکہ اس میں عشق و عاشقی کے معاملات کے علاوہ وہ سارے معاملات بھی آ جاتے ہیں جن سے کسی عورت کو واسطہ پڑتا ہے۔ رنگین انشا اور جان صاحب ریختی گو ہیں۔ صاحبقران ریختی گو نہیں ہزل گو ہیں۔

ریختی میں اگر عورتوں کے معاملات، جذبات، محسوسات اور خیالات عورتوں کی زبان و محاورہ میں خود عورت شاعر کرتی تو اس میں ایک سنجیدہ و اہم صنفِ سخن بننے کی گنجائش موجود تھی لیکن اس ماحول نے، جس میں سارا معاشرہ رنگا ہوا تھا، ریختی کو زنانِ بازاری کے معاملات تک محدود کر کے اسے لطف و لذت اور مزا لوٹنے کا ذریعہ بنا دیا۔ ریختی گو عابد مرزا نے "بیگم" تخلص اختیار کر لیا، جمعیت علی خان "ثریا" بن گئے۔ جھمن صاحب نے اپنا تخلص پری رکھ لیا اور جان صاحب زنانہ لباس میں، اوڑھنی اوڑھ کر، مشاعروں میں آنے لگے۔

ریختی کی بنیادی ہئیت تو 'غزل' کی ہے لیکن یہ کسی بھی صنفِ سخن کو ذریعۂ اظہار بنا سکتی ہے۔ خود رنگین نے
اپنے دیوانِ ریختی میں فردیات، رباعیات، قطعات، خمسہ، مثنوی اور غزل کو اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ موضوع کے
اعتبار سے اصل چیز عورتوں کے معاملات ہیں جو ریختی میں پیش کیے جاتے ہیں اور زبان وہ استعمال ہوتی ہے جو عورتیں
بولتی ہیں گویا عورتوں کی زبان و محاورہ میں عورتوں کے معاملات کو مزے لے لے کر بیان کرنا ریختی ہے۔ چونکہ معاملات
میں سارے موضوعات شامل ہیں اس لیے عورتوں کے عقائد، رسوم و رواج، توہمات، پیر پرستی، نذر نیاز، زچگی، چھٹی،
عقیقہ، شادی بیاہ کی رسوم، بناؤ سنگھار، کپڑے، زیور، انا، ددائیں، طعن تشنیع، ناز و ادا، نخرے، رشک حسد، ضد، غصہ،
رقابت، جھلاہٹ، جلاپا، جھگڑے ٹنٹے، ساس، نندیں، خانہ داری، لونڈی، غلام، ٹونے ٹوٹکے، تعویذ گنڈے، بخیر
وغیرہ یہ سب ریختی کے موضوعات ہیں۔ ان معاملات کے بیان میں جو اصطلاحات، محاورات اور مخصوص الفاظ عورتیں
استعمال کرتی ہیں وہ خاص اہمیت رکھتے ہیں اور ان کے بغیر ریختی وجود میں نہیں آ سکتی۔ ریختی کی زبان میں وہ محاورات،
کنایات، اصطلاحات والفاظ دلچسپ ہیں جن میں مشرقی عورت کے تصورِ شرم وحیا کا احترام ملحوظ رکھا گیا ہے مثلاً:
میلے سر سے ہونا (ایام حیض)، تخت کی رات (شادی کی پہلی رات)، پاؤں بھاری ہونا (حمل ہونا)، بے نماز ہونا
(حیض آنا)، ان گنا مہینہ (حمل کا آٹھواں مہینہ)۔ دورانِ حیض قرآن کا نام نہیں لیتیں۔ کہتی ہیں "بڑی چیز" یا "روئی
اٹھانا" بولتی ہیں۔ اسی طرح بدشگونی کے باعث اشاروں میں نام لینا اس دور کی عورت کا طرزِ فکر تھا مثلاً سانپ کے لیے
رسّی، حکیم طبیب کے لیے "چیرے والا" یا "پگڑی والا"۔ چیچک نکلنے کو "ٹھنڈی نکلنا"، چڑیلوں کے لیے "نامیاں"
رات کو گھر سے نکلتے وقت بلی کا نام نہیں لیتیں بلکہ "مینگو" یا "نکٹی" بولتی ہیں۔ اسی طرح وہ عام الفاظ جو عورتوں سے
مخصوص ہیں جیسے نگوڑا، نبختی، کوبھل (نقب)، ٹسوے گھلانا، واچھڑے، (کلمہ تعجب و حیرت)، دوڑ دھپاڑ (دوڑ دھوپ)،
بختوں جلی، دال نے ہونا (دفع ہونا)، نین متی (بات بات پر رونے والی عورت)، جنا (مرد)، توتے جوڑنا (تہمت
لگانا)، کوکا (دودھ شریک بھائی)، بنابنی (دولہا دلہن)، بھنڈ قدمی (بدقدم)، پھول پڑی (آگ لگے)، تختی (سینہ کر
اور بازو کو کہتے ہیں)، کوکھ سے ٹھنڈی ہے (یعنی بے اولاد ہے)، گود بھرنا (حمل کے ساتویں مہینے کی رسم، ہتھیلی میں چور
پڑنا (مہندی کے رنگ میں سفید دھبا پڑ جانا) وغیرہ۔

جیسا کہ لکھ آئے ہیں، رنگین نے جو ریختی کے بانی اور صاحبِ دیوان شاعر ہیں: ریختی گوئی کے لیے مختلف
اصنافِ سخن کو ذریعۂ اظہار بنا کر "دیوانِ انگیختہ" کے نام سے اردو کا پہلا دیوانِ ریختی ۱۲۱۲ھ میں مرتب کیا۔ یہ آصف
الدولہ کی وفات کا سال ہے۔ "دیوانِ انگیختہ" میں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو ریختی سے وابستہ ہیں۔ اس میں
عورتوں کی باتیں، عورتوں کے معاملات اور معمولات عورتوں کی اپنی مخصوص زبان، محاورے اور اصطلاحات میں عورتوں
کی طرف سے مرد کے ذریعے بیان میں آتے ہیں۔ اگر اپنے یہی معاملات عورت شاعر خود بیان کرتی تو اس میں نہ اتنا
کھلا پن ہوتا اور نہ اتنی جنس پرستی ہوتی جتنی رنگین کے ریختی کلام میں اور دوسرے شعرا مثلاً، انشا اور جان صاحب کے
ہاں ملتی ہے۔ مرد نے جب عورت کے معاملات خود بیان کیے تو اس میں جنسی معاملات، لذت پرستی اور مزہ خود بخود
شامل ہو گیا۔ اگر عورت شاعر یہ کام خود کرتی تو اس کی نوعیت و مزاج مختلف ہوتا۔ ریختی اسی لیے بہروپ کی شاعری ہے
جس میں مرد، عورت کا بہروپ بھر کر، اس کے جذبات کا اظہار کرتا ہے۔ ریختی عورت کے روپ کا بہروپ ہے۔
عورت اس تہذیب کے اعصاب پر سوار تھی اور وہ، اس جاگیردارانہ نظام میں غیرت و عزت کی علامت

ہونے کے باوجود، اس دور کی تہذیب کے ہاتھوں میں ایک کھلونا تھی جس سے اس معاشرہ کا ہر فرد کھل کھیلنے میں مصروف تھا اسی لیے ریختی مزہ لینے، رنگ رلیاں منانے اور ان معاملات کو کھلے بندوں سرعام پیش کرنے کا مقبولِ عام ذریعہ بن گئی جو اب تک در پردہ کیے اور کہے جاتے تھے۔ اس دور میں ریختی کی غیر معمولی مقبولیت کا سبب بھی یہی تھا۔ یہ سب پہلو رنگین کی ریختی میں موجود ہیں۔ سوال یہ ہے کہ عورت جب اپنے جذبات و معاملات کا اظہار کرتی تو کیا اس طرح کرتی جیسے رنگین نے کیا ہے؟

رنگیں قسم ہے تیری ہی، ہوں میلے سر سے میں
مت کھول کر کے منت و زاری ازار بند

دیکھ تو میرے نلے میں ہے یہ کیا بٹہ سا
ناف کے نیچے میرے، ہاتھ تو اے دائی پھیر

یہ زناخی کھل گیا باجی پہ مجھ کو سیر میں
گاہ لے جانا یہاں سے اور ٹہلانا ترا

دوگانا کو اور مجھ کو دیکھا جو لیٹے
تو پھر کیا گرج کر ہوا بھوت خوجا

ہوئی جو ہوئے سو ہو بندی ملے گی شرطی
وصل کی اس سے زباں اب تو میں ہاری انا

رنگین کی ریختی میں (بازاری) عورتوں کے معاملات خاص طور پر ان غزلوں میں کھل کر آئے ہیں جو مسلسل ہیں اور جن میں ایک موضوع یا ایک کیفیت یا ایک فضا کو بیان کیا گیا ہے۔ ان غزلوں میں ''ردیف'' اس ریختی کا موضوع متعین کرتی ہے اور اسی کے تعلق سے عورتوں کے محاورے، الفاظ اور اصطلاحات استعمال ہوتے ہیں مثلاً ایک ریختی کی ردیف ''انا'' ہے۔ اس میں انا سے متعلق جو ممکن معاملات ہیں وہ بیان میں آ گئے ہیں مثلاً اپنے محبوب کو بلوانے، پاؤں کے بھاری ہونے، ہجر کی تکلیف، آٹھ آٹھ آنسو رونے، وعدۂ وصل، بیٹھک دینے کی منت ماننے، انعام و اکرام کے وعدے کی باتیں وغیرہ۔ اسی طرح ایک ریختی کی ردیف ''جوتا'' ہے، اس میں جوتے سے متعلق الفاظ و معاملات آ گئے ہیں۔ ایک ردیف ''انگیا'' ہے۔ ایک اور ردیف ''ازار بند'' ہے۔ ایک ردیف ''جنائی'' (دائی) ہے، ایک ردیف ''روزہ'' ہے۔ ایک ردیف ''باندی''، ایک ''مغلانی''، ایک ''اوڑھنی'' ایک ''ڈومنی'' ہے۔ ان ریختیوں میں ردیف کی مناسبت سے معاملات آئے ہیں لیکن ان سب میں جنس و وصل مشترک ہے۔ ان میں کھلا ڈلا پن بھی ہے اور وہ باتیں بھی جو عورتیں اپنی بے تکلف سہیلیوں سے کرتی ہیں یا مرد قیاس کرتا ہے کہ کرتی ہیں۔ ایک ردیف ''سمدھن'' ہے۔ اس ریختی کا مزاج ''دستھنے'' کا ہے۔ رنگین کی ریختیوں میں جنس اور ہوا و ہوس کے علاوہ عورتوں کے کپڑوں، بناؤ سنگھار، حمل، زچگی، رسوم، توہمات، ہجر و وصل کی جسمانی کیفیات اور ان سے متعلق عورتوں کے الفاظ و محاورے استعمال میں آئے ہیں اور ریختی کو ایک الگ رنگ دیتے ہیں۔

رنگین کی ریختیوں میں جذبہ و احساس نہیں ہے۔ خود یہ تہذیب حقیقی جذبے اور سچے احساس سے عاری تھی۔ رنگین نے بھی اپنی ریختی میں سامنے کی باتیں بیان کی ہیں جو عام طور پر عورتوں کو پیش آتی ہیں اور جن سے ہر مرد عورت واقف ہوتے ہیں۔ ان ریختیوں میں تغزل تو نہیں ہے لیکن چونچلا پن اور ابتذال سے پیدا ہونے والا ''مزہ'' ضرور موجود ہے اور یہی ''مزہ'' ریختی کی جان ہے۔ مرد جب اسے سنتا ہے تو عورت و جنس کے تعلق سے مزہ لیتا ہے اور عورت جب اسے سنتی ہے تو ہونٹوں میں انگلی دیتی ہے اور کہتی ہے ہائے اللہ یہ باتیں مردوں کو بھی معلوم ہیں۔ رنگین نے یہی باتیں رباعیات اور قطعات میں دہرائی ہیں۔ تینوں خمسوں میں رنگین نے اپنی تین ریختیوں پر تین مصرع لگا کر تضمین کی ہے اور ان پہلوؤں کی مزید وضاحت کی ہے جو ریختی کے دو مصرعوں میں آئی ہیں۔

رنگین نے جیسے ریختہ (مذکر) سے ریختی (مونث) ایجاد کی اسی طرح قصیدہ (مذکر) سے قصیدی (مونث) بھی ایجاد کی۔ ایک قصیدی نوری شہزادے کی شان میں اور ایک میاں شاہ دریا صاحب کی تعریف میں دیوانِ ریختی (دیوانِ انگیختہ) میں موجود ہے۔ رنگین نے قصیدے کی ہیئت کو "قصیدی" میں برقرار رکھا ہے۔ اس میں "تشبیب" بھی ہے اور "گریز" بھی۔ "مدح" بھی ہے اور "مدعا" کے ساتھ دعا بھی۔ اس زمانے کی عورتیں میاں شاہ دریا، شیخ شاہ سدو، شاہ سکندر اور سات پریوں کو مانتی تھیں اور اپنا ہادی و راہنما جانتی تھیں۔ شاہ دریا اور سکندر شاہ کو نوری شہزادہ بھی کہتی تھیں اور سمجھتی تھیں کہ ان کی خلقت نور سے ہے۔ یہ "قصیدی" انہی کی شان میں ہے:

میں تیرے صدقے گئی میرے نوری شہزادے — طفیل شاہ سکندر کے کر کچھ ایسا کرم
کہ ہووے میری طرف سے یہ سب کی للّو بند — کرے نہ جور کوئی دوست مجھ پہ نے ہمدم
تری جناب میں لونڈی کی اب یہی ہے عرض — کہ جیتے جی تیری الفت نہ ہووے جی سے کم
جو مدعی ہیں مرے سو وہ ہوئیں ملیا میٹ — ہمیشہ گھر میں رہے ان کے اک نیا ماتم
جو باتیں میری لگاوے بجھاوے باجی سے — نہ رہنے پائے وہ ہستی میں لے وہ راہِ عدم
اور اپنا دوست جو رنگیں ہے تیرے صدقے میں — جوانی اپنی سے پاتا رہے وہ پھل ہر دم

ریختی کے مطالعے سے اس دور کے سماج، اس کی تہذیب وثقافت، اس کے عقائد وتوہمات، اس کے رویوں اور میلانات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور کی عورت کس طرح سوچتی اور کس طرح زندگی بسر کرتی تھی۔ دیوانِ ریختی میں رنگین نے ایک "مثنوی در بیانِ سیر باغ و اظہارِ احوال دو عورتوں کا روبرو باجی کے" لکھی ہے۔ ان میں سے ایک عاشق تھی اور دوسری سے اس کے ساتھ اپنی چاہ نبھا رہی تھی۔ اسی طرح "نامہ زناخی" میں "زناخی کو بیچ حالتِ خفگی کے اور بیچ تعریف سراپا ہمدیگر کے اس معنی پر کہ تجھ میں مجھ سے کون سی بات زیادہ ہے کہ جس پر تو اتنا اتراتی ہے" بیان کیا ہے۔ رنگین کے اور دواوین: "دیوانِ ریختہ"، "دیوانِ بیختہ" اور "دیوانِ آمیختہ" کی طرح، یہ دیوانِ ریختی یعنی "دیوانِ انگیختہ" بھی غیر مطبوعہ ہے۔ یہی صورت ان کی مثنویوں کے ساتھ ہے۔

(۵)

رنگین جب اپنے چاروں اردو دیوان ۱۲۰۸ھ اور ۱۲۱۲ھ کے درمیان [۶۱] مرتب کر چکے تو انھیں مثنوی گوئی اختیار کرنے کا خیال آیا۔ مثنوی دلپذیر، جو رنگین اور اردو زبان کی بہترین مثنویوں میں سے ایک ہے، ۱۲۱۳ھ میں مکمل ہوئی [۶۲] "دیوانِ ریختہ" مکتوبہ بانده ۱۲۴۹ھ کے دیباچے میں رنگین نے لکھا ہے کہ:

"ازاں بعد مثنوی گوئی اختیار کرد، چنانچہ تا امروز چہل وشش (۴۶) مثنوی در معاد و معاش و عشق و عاشقی و ظرافت و علم و مجلس و تصوف و خطوط نویسی گفتہ۔ قریب بیس ہزار شعر"۔ رنگین کی مثنویوں کو پانچ موضوعات کی تحت تقسیم کیا جاسکتا ہے:

(۱) ہزلیہ ظریفانہ، ریختی
(۲) تصوف، اخلاق

(۳) علمی مثنویات

(۴) مکتوباتی مثنویات

(۵) عشقیہ مثنویات

ہزلیہ، ظریفانہ در ریختی کے ذیل میں ''ہجو لالہ مداری لعل پسر راجا گنپت رائے صوبہ دار الہ آباد'' جیسی مثنویاں آتی ہیں۔ ''ہجو لالہ مداری'' میں نہایت فحش و ہزلیہ انداز میں ہجو لکھی گئی ہے۔ یہ مثنوی دیوانِ آمیختہ (ہزل) میں شامل ہے۔ اسی طرح ''مثنوی در بیانِ سیر باغ اور اظہار احوال دو عورتوں کا روبرو باجی کے'' میں دو عورتوں کو چپٹی کھیلتے دکھایا گیا ہے۔ مثنوی دیوانِ انگیختہ (ریختی) میں شامل ہے۔ ان کے علاوہ ''عجائبِ رنگیں'' میں ظرافت و ہزل کے انداز میں ۳۲ حکایت لکھی گئی ہیں۔ ہجو چھکو طوائف بھی اسی ذیل میں آتی ہے۔

مثنویاتِ تصوف و اخلاق میں ایک طرف ''اشعارِ چند بطور مثنوی در بیان احوال خصلت و اوقات موت و حیات.....'' کو شامل کیا جا سکتا ہے اور ساتھ ہی ''غرائبِ رنگیں'' کی اخلاقی و صوفیانہ حکایت بھی اسی دائرے میں آتی ہیں۔ ''ایجادِ رنگیں'' لکھ کر انشاء اللہ خاں انشاء کو بھیجی گئی تھی۔ ان کے علاوہ ''شہر آشوبِ رنگیں'' حکایات رنگیں اور مربع رنگیں وغیرہ بھی اسی ذیل میں آتی ہیں۔

علمی مثنویات میں فرس نامہ، جنگ نامہ، دستانِ رنگیں، نصابِ رنگیں آتی ہیں۔

مکتوباتی مثنویات میں وہ منظوم خطوط شامل ہیں جو اپنے بھائی خدایار خاں، الٰہی بخش معروف، لالہ بسنت سنگھ نشاط دہلوی اور فرخندہ بی طوائف وغیرہ کے نام لکھے گئے ہیں۔

عشقیہ مثنویات میں ایک طرف رنگین کی سب سے اہم مثنوی ''دلپذیر'' شامل ہے اور ساتھ ہی ''مثنوی عباد اللہ پسر تاجر اصفہان'' اور ''بدھو گل فروش و وزیرن کنجڑن'' کی داستانِ عشق شامل ہیں۔

یہاں ایک بات اور قابلِ ذکر ہے کہ فارسی کے مشہور و معروف شاعر نظامی گنجوی نے پانچ بحروں میں اپنی مثنویاں لکھیں، امیر خسرو نے نظامی کی پیروی میں خمسہ لکھا اور یہی پانچ بحریں استعمال کیں۔ مولانا عبدالرحمٰن جامی نے سات بحروں میں مثنویاں لکھیں لیکن رنگین نے اپنی مثنویات میں گیارہ بحریں استعمال کی ہیں جو ان کی اولیت ہے۔ ''امتحانِ رنگیں'' میں اس کی تفصیل خود دی ہے۔ مندرجہ ذیل مثنویوں میں رنگین نے الگ الگ گیارہ بحریں استعمال کی ہیں:

(۱) قصہ سوداگر بچہ شہر گجرات آغا عزیز　　(۲) مثنوی دلپذیر

(۳) چہار چمن رنگین در حکایات۔ ''چہار چمن'' میں چار بحریں استعمال کی گئی ہیں۔

(۴) وہ حکایت جس میں دو دوستوں کا ایک دوسرے سے جدا ہونے کا قصہ بیان کیا ہے۔

(۵) مثنوی مثلث رنگین۔ یہ تین مثنویاں ہیں۔　　(۶) حکایات بطرزِ مولانا روم

(۷) حکایت پسر تاجر اصفہان و دختر سوداگر بنارس　　(۸) حکایت شخصے: کہ جس نے دعویٰ نبوت کیا تھا۔

(۹) حکایت ظرافت جس میں ایک شخص نے کسی کی بکری ذبح کر کے کھالی تھی۔

(۱۰) وہ ہزل جس میں زنِ فاحشہ کو بلائے جانے اور کچھ نہ ہونے کا واقعہ بیان کیا گیا ہے۔

(۱۱) حکایتِ تصوف: ایک مرد ہندو کا بیان، جو خود عابد و زاہد تھا۔

''مثنوی دلپذیر'' میں رنگین نے شہزادہ مہ جبین اور رانی سرینگر کا قصہ عشق بیان کیا ہے۔ ''فوائد
ھ)اس کا تاریخی نام ہے۔اس دور کے کئی اور شعرانے بھی اس کی تاریخِ تصنیف کہی ہے۔لالہ مان سنگھ کا قطعہ
''پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور کے مخطوطے کے آخری صفحہ پر درج ہے:

پئے تاریخ آں نمودم فکر — تا بیایم ازاں سراغ بہار
از سر بام باغ ہاتف گفت — نظم ایں مثنوی ست ''باغ بہار''

باغ بہار=۱۲۱۱+ ''سربام'' کی ''ب'' کے ۲ شامل کر کے ۱۲۱۳ھ ہوجاتے ہیں۔ جرأت نے بھی اپنے قطعہ تاریخ میں ''ہے یہ بدرِ منیر سے بہتر'' سے اس کا سال تصنیف ۱۲۱۳ھ نکالا ہے۔اس دور میں لکھی جانے والی مثنویوں میں اس کا مقابلہ اگر کسی مثنوی سے کیا جاسکتا ہے تو وہ میر حسن کی ''سحرالبیان'' ہے۔خود رنگین نے امتحانِ رنگیں میں لکھا ہے کہ ''نثر اوّلش مشہور بہ دلپذیر است کہ در جواب بے نظیر و بدرِ منیر قصۂ مہ جبین شہزادہ و نازنین رانی سری نگر در دو ہزار شعر نظم شدہ'' [۶۳] ''مجالس رنگین'' میں بھی ایک جگہ لکھا ہے کہ فیض آباد میں نواب مرزا تقی کی محفل میں بیٹھا تھا کہ میر مستحسن خلیق بھی وہاں آ گئے۔ مجھے بے نظیر کی کہانی سے عشق تھا۔اس کے مطالعے میں، میں نے بہت سعی و تحقیق کی تھی تاہم چند مقامات ایسے تھے کہ مجھے شبہ تھا۔میں نے خلیق سے دریافت کیا تو انھوں نے ایک ایک بات کا جواب دیا لیکن بعض مقامات پر پھر بھی میری تسلی نہ ہوئی [۶۴] اس سے یہ بات سامنے آئی کہ رنگین کو نہ صرف ''سحرالبیان'' پسند تھی بلکہ ان کے لیے وہ ایک نمونے کی حیثیت رکھتی تھی۔خود ''دلپذیر'' میں ''سحرالبیان'' کے اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں۔اس مثنوی کے قصے کو رنگین نے پہلے نثر میں لکھا اور پھر اسے نظم کیا۔نسخۂ شاہجہاں آباد مکتوبہ ۱۲۲۱ھ میں یہ الفاظ ملتے ہیں کہ ''از نثر برآوردم و بہ نظم درآوردم'' [۶۵] لکھنے کے بعد رنگین نے اسے مصحفی کو سنایا اور بتایا:

ہیں میاں مصحفی بڑے استاد — شعر ہوتے ہیں ان کے سب بیداد
سن چکے جب وہ مثنوی ساری — نظم اس کی انھیں لگی پیاری

آصف الدولہ کی وفات کے بعد رنگین لکھنؤ سے چلے گئے تھے۔ گویا مثنوی سنانے کا عمل ۱۲۱۲ھ یا ۱۲۱۳ھ کے اوائل میں ہوا۔

''مثنوی دل پذیر'' رنگین نے مثنوی سحرالبیان کے جواب میں لکھی تو ان کی پوری کوشش تھی کہ وہ اس سے بہتر مثنوی لکھیں۔''سحرالبیان'' میں میر حسن نے بے نظیر و بدرِ منیر کا قصہ لکھا ہے۔ ''مثنوی دل پذیر'' میں رنگین نے مہ جبین و نازنین کی داستانِ عشق قلم بند کی ہے۔سحرالبیان بیان کا سحر ہے۔دلپذیر دل میں اتر جانے والی دلچسپ داستان ہے۔اس کا قصہ روایتی ہوتے ہوئے بھی اپنے اندر تہہ داری رکھتا ہے۔سحرالبیان کے کردار قوتِ عمل سے عاری ہیں۔ بے نظیر ویسا ہی ایک شہزادہ ہے جس کے سارے کام دوسرے کرتے ہیں یا قسمت ساتھ دیتی ہے لیکن ''دل پذیر'' کے کردار: بادشاہ خاور شاہ اور اس کا بیٹا مہ جبین عمل کے پیکر ہیں۔ وہ عمل ہی سے اپنی زندگی اپنی مرضی کے مطابق بناتے ہیں۔ یہ دونوں اسی تہذیب اور اسی معاشرے کے کردار ہونے کے باوجود اپنے عمل کی وجہ سے ممتاز و مختلف ہیں۔ قصے اور بیان دونوں کے اعتبار سے یہ اردو مثنویوں میں ایک خاص امتیاز رکھتی ہے۔اردو ادب کی بڑی مثنوی ہونے کے باوجود یہ تاحال غیر مطبوعہ ہے۔

''دلپذیر'' کی کہانی بھی بادشاہ، وزیر، شہزادہ شہزادی کے اردگرد گھومتی ہے۔ مثنوی شروع ہوتی ہے تو بتایا

جاتا ہے کہ شہر بلغار میں خاور شاہ نام کا بادشاہ تھا۔ جب وہ بوڑھا ہوا تو اسے یہ فکر دامن گیر ہوئی کہ اس کے بعد کون وارث ہوگا؟ نجومیوں نے بتایا کہ اس کی قسمت میں بیٹا تو ہے لیکن وہ پری کے پیٹ سے ہے۔ بادشاہ نے کہا کہ آدمی کو پری سے کیا نسبت؟ وزیر نے کہا کہ پری کو مسخر کرنے کا کام صرف "خاتمِ سلیمانی" سے ہوسکتا ہے۔ وزیر بادشاہ کو "حق شناس" نامی درویش کے پاس لے گیا۔ حق شناس نے کہا کہ خاتم سلیمانی "قعرِ قلزم" کے غار میں رکھی ہے۔ جس تک صرف "عملِ تسخیر" سے پہنچا جا سکتا ہے اور عملِ تسخیر "نرگس جادو" نامی جادوگرنی کے پاس ہے جو کچھ فاصلے پر حصار بنا کر رہتی ہے۔ بادشاہ نے پوچھا کہ حصار کیسے تسخیر کیا جا سکتا ہے؟ حق شناس نے کہا آپ معتکف ہو کر بیٹھ جائیے اور "اسم اعظم" کا ورد کیجیے۔ انشا اللہ حصار گر جائے گا اور طلسم ٹوٹ جائے گا۔ بادشاہ نے پھر پوچھا کہ "اسم اعظم" کون بتائے گا؟ حق شناس نے کہا کہ اسم اعظم مجھے یاد ہے۔ بادشاہ اسم اعظم سیکھ کر وزیر روشن رائے اور درویش حق شناس کے ساتھ روانہ ہوگئے۔ چلتے چلتے ایک پرشکوہ پہاڑ اور اس پر ایک گنبد نظر آیا۔ بادشاہ نے اسم اعظم پڑھا تو اس کا قفل کھل گیا۔ اندر گئے تو دیکھا کہ وہاں ایک پنجرہ لٹک رہا ہے جس میں ایک قمری آزاد ہونے کے لیے سر پٹک رہی ہے۔ بادشاہ نے اسم اعظم کا ورد کیا تو پنجرہ کا دروازہ کھل گیا۔ قمری باہر آئی، بادشاہ کے قدموں پر سر رکھا اور ع "ہو جیو بادشاہ کی عمر دراز" کہتی ہوئی اڑ گئی۔ موکّل دیو نے نرگس جادو کو خبر دی اور اسی اثناء میں بادشاہ، وزیر اور حق شناس گنبد سے باہر آ کر، آسمان سے باتیں کرتے ہوئے، حصار کی طرف بڑھنے لگے۔ اس کی فصیل بھی سینکڑوں میل تک پھیلی ہوئی تھی۔ چلتے چلتے یہ حصار کے قریب پہنچے اور "چشمۂ آب" پر پہنچ کر حصار کھینچا اور وہیں اسم اعظم کا ورد شروع کر دیا۔ کچھ ہی دیر بعد زنِ جادو نے یہ طلسم کیا کہ حصار سے باہر اپنے دیووں کو شیر، چیتے، مگرمچھ، اژدہوں اور سانپ بچھو کی صورت میں بھیجا مگر وہ ان تک نہ پہنچ سکے۔ پھر نرگس جادو خود قیامت کی آگ برساتی ہوئی قلعہ سے باہر آئی لیکن وہ بھی ان کا کچھ نہ بگاڑ سکی۔ رات ہوئی تو حصار کا ایک برج گر گیا۔ یہ دیکھ کر زنِ جادو اژدر بن کر انھیں ہڑپ کرنے آئی اور منھ کی کھائی۔ صبح ہوئی تو وہ قلعہ میں واپس چلی گئی۔ اسی دوران ایک برج اور گر گیا، خندق اٹ گئی اور دور تک دیوار بھی ڈھے گئی۔ یہ دیکھ کر وہ بادشاہ کے پاس آئی اور کہا: مجھے قتل کرنے سے ہاتھ اٹھاؤ۔ بادشاہ نے کہا مجھے تم سے کوئی کام نہیں ہے۔ مجھے صرف ایک پری درکار ہے جو میری سلطنت کے وارث کی ماں بن جائے۔ زن جادو نے کہا کہ وہ قمری جو تم نے آزاد کی تھی وہ پرستان کی شہزادی "ماہ لقا" تھی۔ میں اسے بلائے دیتی ہوں۔ اسے کوئی اذیت مت دینا۔

بادشاہ پری کو لے کر اپنے ملک بلغار روانہ ہوئے۔ اثنائے سفر میں پری کو حمل ٹھہرا اور نو ماہ بعد چاند سا بیٹا ہوا جس کا نام "مہ جبیں" رکھا۔ زائچے کے مطابق اس کی تربیت ہوئی۔ جب وہ چودہ سال کا ہوا تو اسے ولی عہد مقرر کیا اور وہ عدل و انصاف سے حکومت کرنے لگا۔ ایک دن مہ جبین کتب خانے کی سیر کو گیا، وہاں ایک تصویر دیکھی اور دیوانہ وار اس پر عاشق ہو گیا اور اپنے وزیر دانش ور کے ساتھ اس کی تلاش میں نکل کھڑا ہوا۔ تلاشِ محبوب میں دنیا جہاں کی خاک چھانی۔ چین سے واپس ہوئے تو "دشتِ غربت" میں جا پھنسے۔ وہاں سے نکلے تو کانورودیس پہنچے اور وہاں کی جادوگر رانی نے، بیاہ سے انکار کرنے پر مہ جبین کو مینڈھا بنا کر کھونٹے سے بندھوا دیا۔ ایک دن دانش ور نے دائی سے کہا: خدارا ہمیں بچالو۔ اس کی باتیں سن کر دائی کا دل پسیج گیا اور اس نے آدھی رات کو ایک اڑتے ہوئے درخت پر، جس پر ساحروں کی استاد، سراندیپ کی مہارانی، بیٹھی ہوئی اپنے محبوب سے ملنے اجین جا رہی تھی، انسان کے روپ میں لا کر اسے ساتھ بٹھا دیا۔ مہ جبین نے اسے اپنی بپتا سنائی تو اس نے مہ جبین کو اپنا بھائی بنا لیا اور جاتے وقت منتر سکھا کر اپنا سارا

زیور اسے دے کر چلی گئی۔

مہ جبین دنیا جہاں سے گھومتے بنارس پہنچے۔ وہاں جا کر سارا زیور بیچ دیا۔ ایک دوکان کھولی وہ تصویر وہاں ٹانگ دی اور تجارت کرنے لگے۔ ایک دن ایک شخص نے تصویر دیکھ کر کہا یہ تو سری نگر کی رانی ناز نین کی تصویر ہے جو مردوں سے نفرت اور راگ ونے سے گہری رغبت رکھتی ہے۔ مہ جبین و دانش ور اس فن میں شہرہ آفاق تھے۔ دونوں ڈومنی کا لباس پہن کر سری نگر پہنچے اور رانی کے خلوتہ باغ میں گئے اور صبح ہوتے ہی بانسری بجانے لگے۔ خواصیں جو پھول توڑنے آئی تھیں بانسری کی لے پر ایسی مسحور ہوئیں کہ پھول توڑنا بھول گئیں۔ دوپہر کو دونوں ڈومنیوں نے سارنگ بجایا۔ خواصوں نے جا کر رانی کو خبر دی۔ رانی نے انھیں طلب کیا۔ وہ ہولی کا دن تھا۔ ہر طرف جشن کا سماں تھا۔ رات گئے ان دونوں کی باری آئی۔ انھوں نے اپنا نام نور بائی اور بی فضیلت بتایا۔ راگ ونے سن کر ناز نین وجد میں آ گئی اور کہا مانگ کیا مانگتی ہے۔ نور بائی (مہ جبین) نے خلوت کی درخواست کی اور پوچھا کہ سرکار بتائیں کہ انھیں مرد سے کیوں نفرت ہے۔ رانی نے بتایا کہ اگلے جنم میں وہ فاختہ تھی اور جب جنگل میں آگ لگی تو اس کا نر اسے اور بچوں کو چھوڑ کر چلا گیا اور ہم جل کر خاک ہو گئے۔ اسے جو بھگوان نے انسان کے روپ میں رانی بنا کر بھیجا تو میں نے اقرار کیا کہ کسی مرد کو ہرگز نہ بخشوں گی۔

ہولی کے دن ختم ہوئے تو وہ دونوں وہاں سے فرار ہو کر بنارس واپس آئے۔ ہتھیار خرید کر اور پانچ سو جوانوں کو بھرتی کر کے ان کی تربیت کی اور سرینگر جا پہنچے۔ باغ میں داخل ہوئے اور سب محافظوں کو قتل کر دیا۔ ناز نین کو اس کی اطلاع ملی تو اس نے بہرہ ور کو حکم دیا کہ سب کو موت کے گھاٹ اتار دے۔ جنگ ہوئی اور بہرہ ور کو شکست ہوئی۔ شکست کے بعد دانش ور نے کہا کہ تم بات چیت کے لیے ہمارے بادشاہ کے سامنے نہیں جا سکتیں۔ وہ عورتوں سے نفرت کرتا ہے البتہ اگر رانی ناز نین خود آئیں تو میں بادشاہ کو راضی کر لوں گا۔ ناز نین بادشاہ کے سامنے پہنچی تو وہ نقاب ڈالے بیٹھا تھا۔ ناز نین نے نقاب ڈالنے کی وجہ پوچھی تو مہ جبین نے کہا کہ اس نے عہد کیا ہے کہ جہاں عورت کو دیکھوں تو اسے مار ڈالوں۔ ناز نین نے جب عورت سے نفرت کی وجہ پوچھی تو مہ جبین نے نقاب الٹ دی۔ اسے دیکھتے ہی ناز نین اس پر عاشق ہو گئی۔ مہ جبین نے کہا اگلے جنم میں وہ فاختہ (نر) تھا اور اس کی مادہ اسے اور بچوں کو جنگل کی آگ میں جلتا چھوڑ کر چلی گئی تھی۔ یہ سنتے ہی بہرور نے دونوں کو سلام کیا اور کہا ''میں نے دونوں کو پہچان لیا ہے۔ اگلے جنم میں تم دونوں جوڑا تھے اور قسمت سے تم میں توڑا پڑ گیا۔ اب پچھلی باتوں کو جانے دو اور میاں بیوی بن کر رہو۔ پھر دونوں کی شادی کی تیاریاں ہونے لگیں۔

رنگین نے شادی کی تیاری، ساری رسوم، ساچق مہندی، جوڑا، دستار، سہرا برات، ناچ گانے کی محفل، نکاح و مہر، آرسی مصحف، کھیر چٹائی وغیرہ کی دلچسپ تصویر کشی کی ہے۔ جب شادی کے بعد کچھ عرصہ گزر گیا تو مہ جبین و ناز نین نے بہرور کی شادی دانش ور سے کر دی اور دانش ور کو سری نگر کی شاہی دے کر مہ جبین و ناز نین ملک بلغار واپس آ گئے۔ یہاں آئے تو بادشاہ اور اس کی (پری) بیگم، بیٹے کے فراق میں اللہ کو پیارے ہو چکے تھے۔ مہ جبین نے سلطنت سنبھالی اور اپنی رعیت کو پالنے میں مصروف ہو گیا۔

پھر تو خوش بخوش وہ رہنے لگے ۔۔۔ پچھلے احوال اپنے کہنے لگے

یہاں داستان ختم ہو جاتی ہے۔

''مثنوی دلپذیر'' مثنوی کی مروجہ ہیئت میں لکھی گئی ہے۔ یہ مثنوی نواب مرزا وزیر علی کی خدمت میں، پچاس برجستہ اشعار کے ساتھ، پیش کی گئی تھی اور مدعا یہ تھا:

جانتا ہوں کہ ہوئے اس پر صاد اور محنت کی ہو عنایت داد

اس میں رنگین نے سخن کی اہمیت پر بھی روشنی ڈالی ہے:

واقعی شعر ہے عجیب ہی چیز آدمی اس سے سیکھتا ہے تمیز
ہے سخن یادگار عالم میں ہے سخن پائیدار عالم میں
ہے سخن کا بہت بڑا درجہ سمجھے کوئی سخن کا کیا درجہ

اس مثنوی کو قصہ سے زیادہ 'داستان' کہنا چاہیے۔ اس میں طلسم و سحر بھی ہیں۔ جن و پری بھی ہیں۔ ساحر و جادوگر بھی ہیں، گنبد و حصار بھی ہیں۔ شجر سحر بھی ہے اور دوسرے مافوق الفطرت عناصر بھی ہیں۔ ''دلپذیر'' کی کہانی میں ایک جدت، ایک نیاپن ہے جو نہ میر کی مثنویوں کے قصے میں نظر آتا ہے اور نہ دوسرے ہم عصر شعرا مصحفی، جرأت، اور انشا کی مثنویوں میں دکھائی دیتا ہے۔ گیان چند نے لکھا ہے کہ ''اس میں مروجہ فارسی داستانوں کی نسبت جدت اور تازگی ہے''[۶۶]

''سحر البیان'' کے اشعار کی تعداد (۲۱۷۹) ہے[۶۷] دلپذیر کے اشعار کی تعداد (۱۸۶۵) ہے۔ ''سحر البیان'' ۱۱۹۹ھ میں لکھی گئی۔ ''دلپذیر'' چودہ سال بعد ۱۲۱۳ھ میں مکمل ہوئی۔ اس مثنوی میں اردو کی دوسری مثنویوں کے مقابلے میں کہانی نہ صرف تہ دار اور دلچسپ ہے بلکہ مثنویوں کی عام ڈگر سے ہٹ کر ہے۔ اس میں ایک طرف کہانی پر زور ہے اور ساتھ ہی سحر البیان کی روایت کو آگے بڑھانے کی کوشش بھی ملتی ہے۔ یہ دور بادشاہوں، وزیروں اور امرا، کا دور تھا۔ سارا معاشرہ اور اس کی کہانیاں انھیں کے اردگرد گھومتی تھیں۔ ''سحر البیان'' خطا و ختن کے بادشاہ کی کہانی ہے۔ ''دلپذیر'' بلغار کے بادشاہ کی کہانی ہے۔ سحر البیان کا بادشاہ اولاد کی دولت سے محروم ہے۔ دلپذیر کا بادشاہ بیٹے سے محروم ہے۔ دونوں میں بادشاہ اپنے وزیروں سے مشورہ کر کے نجومیوں، جوتشیوں کو بلواتے ہیں۔ دونوں میں وہ بیٹے کی نوید دیتے ہیں۔ سحر البیان میں نجومی بتاتے ہیں کہ بارھویں سال بلندی سے خطرہ ہے۔ دلپذیر میں نجومی بتاتے ہیں کہ چودہ برس کی عمر تک وہ کوئی تصویر نہ دیکھے۔ اسے کاغذ و تعلیم سے دور رکھا جائے۔ پوتھیوں سے نکلتا ہے کہ وہ تصویر دیکھ کر عاشق ہوگا اور گھر چھوڑ کر نکل جائے گا۔ اتفاق سے ساری احتیاط کے باوجود سحر البیان کا شہزادہ بے نظیر چھت پر جاتا ہے اور پری عاشق ہوکر اسے اڑا لے جاتی ہے۔ دلپذیر کا شہزادہ مہ جبین ولی عہد بننے کے بعد سارا سامان دیکھتا ہے اور جب ایک تصویر پر نظر پڑتی ہے تو وہ اس کی تلاش و جستجو میں نکل جاتا ہے۔ سحر البیان میں پری بے نظیر کو 'کل کا گھوڑا' دیتی ہے۔ دلپذیر میں مہ جبین اُڑنے والے درخت پر بیٹھ کر اجین پہنچتا ہے۔ دونوں مثنویوں میں مہمات سر ہوتی ہیں اور آخر میں بے نظیر و بدر منیر اور مہ جبین و نازنین کی شادی ہو جاتی ہے اور اسی طرح سحر البیان میں وزیر زادی نجم النساء کی شادی فیروز شاہ سے اور دلپذیر میں بہرور کی شادی دانش ور سے ہوجاتی ہے۔ میر حسن نے خانہ باغ کا نقشہ کھینچا ہے۔ رنگین نے نازنین کے خانہ باغ سری نگر کی تصویر اتاری ہے۔ سحر البیان میں نجم النساء وزیر زادی ہے۔ دلپذیر میں بہرور وزیر ہے۔ دونوں نہایت ذہین، وفادار اور کارگزار ہیں۔ دونوں مثنویوں میں سحر و جادو اور مافوق الفطرت عنصر موجود ہے۔ سحر البیان میں فیروز شاہ پری زاد ہے اور نجم النساء سے شادی کرتا ہے۔ دلپذیر میں خود مہ جبین پری کے پیٹ سے پیدا ہوا ہے اور اس کا باپ آدم زاد ہے۔ سحر البیان میں ساری کہانی بے نظیر کے اردگرد گھومتی ہے۔ دلپذیر میں مہ جبین کے

کی مروجہ تہذیب کی ترجمانی اس کا خاص رنگ ہے۔ اس میں پیدائش سے
اردگرد گھومتی ہے۔ سحرالبیان میں اپنے دور کی مروجہ تہذیب جس طرح وہ اس معاشرے کے طبقۂ خواص میں ادا کی
لے کر شادی تک کی ساری رسمیں اسی طرح سے بیان ہوئی ہیں، شہزادے کی تیاری، عشق و عاشقی کی کیفیات
جاتی تھیں۔ رنگین کے ہاں یہ تصویریں خانہ باغ، گھر سے جاتے ہوئے شہزادے کی تیاری، لباس وزیورات، محل، محفل
حالتِ غشی، نے نوازی وراگ کے اثر، ہولی منانے اور جشن کے مناظر، روشنی آتش بازی، لباس وزیورات، محل، محفل
راگ رنگ، شادی کی تیاریوں اور اس کی ساری رسومات ساچق مہندی سے لے کر نکاح و مہر تک کی ساری تصویریں
بیان کی ہیں۔ یہ سب تصویریں خوبصورت، زندہ اور شعریت لیے ہوئے ہیں۔ سحرالبیان میں جنگ کی تیاری کا کوئی
نقشہ نہیں ہے۔ دلپذیر میں اس کی ایک دلچسپ تصویر ملتی ہے۔ ہولی کا منظر اور حالتِ جشن بھی رنگین نے پُر اثر و دلچسپ

انداز میں پیش کیا ہے۔
سحرالبیان میں بادشاہ، شہزادہ بے نظیر، شہزادی بدر منیر، وزیرزادی نجم النساء، پری ماہ رخ اور جنوں کے
بادشاہ کے بیٹے فیروز شاہ کے کردار سامنے آتے ہیں اور ان سب میں کم و بیش یہ بات مشترک ہے کہ وہ بے عمل، بے
حوصلہ اور کمزور مزاج کے حامل ہیں۔ بے نظیر پر جب کوئی مصیبت پڑتی ہے۔ تو وہ اس سے نکلنے کے لیے جدوجہد
کرنے کے بجائے رونے لگتا ہے۔ اس میں مقدر بدلنے کا حوصلہ نہیں ہے۔ وہ عاشق مزاج نہیں بلکہ معشوق مزاج
ہے۔ وہ نوعمر ہونے کے باوجود عملِ وصل سے واقف ہے اور ماہ رخ کے ساتھ دادِ عیش دیتا ہے۔ بدر منیر پر بھی احساسِ
جسم حاوی ہے اور دوسری ہی ملاقات میں وہ خود کو بے نظیر کے سپرد کر دیتی ہے۔ مثنوی دلپذیر میں شاہ خاور بادشاہ ہے۔
پری زاد شاہزادہ مہ جبین، روشن رائے وزیر اور اس کا بیٹا دانشور ہے۔ سری نگر کی رانی نازنین اور اس کی وزیر بہرہ ور
ہے۔ یہ سب باعمل کردار ہیں۔ خاور شاہ ستر بہتر سال کی عمر میں پری کی جستجو میں نکلتا ہے اور اس مہم سے کامیاب
وکامران لوٹتا ہے۔ شہزادہ مہ جبین شروع سے آخر تک عمل کا پیکر ہے۔ ساری کہانی اسی کے عمل سے آگے بڑھتی ہے۔
تصویر پر عاشق ہو کر جب تلاشِ محبوب میں وہ نکلتا ہے تو اپنے مقصد سے ذرا نہیں ہٹتا۔ کانورودیس کی جادوگر مہارانی
جب اس سے خواہشِ وصل کرتی ہے تو وہ انکار کر دیتا ہے اور جب اس کی دائی دھمکی دیتی ہے تو وہ اس سے کہتا ہے کہ جو
ہونا ہو سو ہو میں تیری یا اس کی بات کیسے مانوں میرا جی تو کسی اور کی قید میں ہے۔ اس کا مقصد اور اس کی منزل ہمیشہ اس
کے سامنے رہتے ہیں۔ جب اسے معلوم ہوتا ہے کہ تصویر سری نگر کی رانی نازنین کی ہے تو وہ تدبیر کے ساتھ ڈومنی کا
لباس پہن کر سری نگر جاتا ہے۔ وہاں پر بات کا جائزہ لے کر واپس بنارس آجاتا ہے اور جنگ کی پوری تیاری کر کے
دوبارہ سری نگر جاتا ہے اور فتح کر کے منزلِ مراد کو پہنچتا ہے۔ ہر جگہ وہ تدبیر کرتا نظر آتا ہے۔ اس میں اٹھارویں صدی
عیسوی کے فرنگی کردار کی واضح جھلک نظر آتی ہے۔ اس کے ہاں سوچ، تدبیر اور قوتِ ارادی کا پتا چلتا ہے۔ جب نازنین
اس سے ملاقات کے لیے آتی ہے تو وہ منہ پر نقاب ڈال لیتا ہے اور فاختہ کا وہی قصہ پلٹ کر اسے سناتا ہے جو نازنین
نے اس وقت اسے سنایا تھا جب وہ نور بائی ڈومنی کی صورت میں اس کے سامنے آیا تھا۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ رانی سری
نگر (نازنین) ہندوستان کی کمزور مسلم سلطنت کی نمائندہ ہے۔ وہ عورتوں کی فوج کے ساتھ بہرہ ور کو لڑنے کے لیے
بھیجتی ہے۔ مہ جبین، فرنگیوں کی طرح، ہتھیاروں کی تیاری کے ساتھ سری نگر آتا ہے اور قتلِ عام کر کے اپنے مقصد کی
طرف بڑھتا ہے۔ نازنین اس دور کے بادشاہ اور راجہ مہاراجہ کی طرح ہے جو جلد ہتھیار ڈال کر سمجھوتے کے لیے تیار
ہو جاتی ہے۔ مہ جبین کے طرزِ عمل میں حوصلہ، جرأت اور سوجھ بوجھ نظر آتی ہے۔ یہ وہی پہلو تھے جس نے فرنگی کو

ہندوستان کا حکمران بنادیا تھا۔ نازنین کے کردار میں اکبر شاہ ثانی، شاہ عالم اور آصف الدولہ کے کرداروں کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ رنگین کی مثنوی دلپذیر کہانی کے اعتبار سے ''سحر البیان'' سے بہتر ہے۔ اس میں قصہ پرزور ضرور ہے لیکن تہذیبی رنگ بھی قصے کے مزاج میں پوری طرح شامل ہے۔ حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ ''رنگین کے ثبوتِ کمال کے دلائل میں سے ایک یہ بھی ہے کہ ان کی مثنوی دلپذیر اپنے زمانے کی تمام اردو مثنویوں سے بہتر ہے۔ زبان اس کی نہایت صاف اور ستھری ہے اور حکایت بھی دلچسپ ہے'' [۶۸] رنگین نے ضرورت کے مطابق ماحول اور فضا کو پیدا کیا ہے تاکہ کہانی کا فنی اثر گہرا ہو سکے مثلاً وہ حصہ دیکھیے جب خاور شاہ، پری کی تلاش میں، اپنے وزیر روشن رائے اور درویش حق شناس کے ساتھ، لمبی مسافت طے کر کے، ایک اونچے پر شکوہ پہاڑ پر پہنچتا ہے تو یہاں رنگین شکوہِ کوہ کے بیان سے کہانی کی فضا میں فنی اثر کا رنگ شامل کر دیتے ہیں۔ تصویر کشی ان کے بیان کا حسن ہے جس سے وہ مثنوی کے تار و پود بنتے اور اثر آفرینی کو جنم دیتے ہیں۔ اس مثنوی میں جا بجا ایسی تصویریں سامنے آتی ہیں اور اس کے فنی اثر کو گہرا کر دیتی ہیں۔ مہ جبین اور دانشِ ورڈومنی کا لباس پہن کر رانی کے باغ میں پہنچتے ہیں اور باغ کو دیکھ کر حیران رہ جاتے ہیں۔ اس باغ کو رنگین نے ۶۸ شعروں میں، شعریت کے ساتھ، اس طرح بیان کیا ہے کہ یہ منظر مثنوی کا جزو بن جاتا ہے اور ایک دلکش انوکھی تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے مثلاً اس باغ کی چار دیواری کے بارے میں یہ چند شعر دیکھیے:

تھی جو گرد اس کے چار دیواری — کی تھی اس طرح اس کی تیاری
لاکھ ہا من کرنڈ پسوا کر — کیوڑے سے پھر اس کو گندھوا کر
اس کی اینٹیں غرض پتھائیں تھیں — صرف صندل ہی میں پکائیں تھیں
عود میں موتیوں کو تھا بھونا — پھیر ان کا پکایا تھا چونا
سرخ یاقوت پیس کر باریک — کی تھی سرخی یہ اس کی خاطر ٹھیک
سن کے بدلے ملایا تھا ریشم — تا نہ ہو اس کی آب داری کم
مصری گوڑ کے عوض ملائی ہے — گچ غرض اس طرح بنائی ہے
گھس کے اینٹیں لگائیں تھیں یعنی — درز رہوے کہیں، یہ کیا معنی
لگا اس چنائی میں سارا — تھا عبیر اور گلاب کا گارا

اس قسم کی رنگین تصویریں حسب ضرورت آتی چلی جاتی ہیں۔ مہ جبین و دانش ورڈومنی کے روپ میں بانسری بجاتے ہیں تو پھول توڑنے کے لیے آنے والی خواصوں پر اس کا کیا اثر ہوتا ہے اسے رنگین نے یہاں اس لیے بیان کیا ہے تاکہ وہ اس اثر کو اس وقت اور فطری رنگ میں پیدا کر سکے جب یہ راگ و نے رانی کے سامنے پیش کیا جائے گا۔ رنگین نے یہ توازن ساری مثنوی میں برقرار رکھا ہے:

نے کو بس درد سے بجانے لگے — اور وہ باری باری گانے لگے
وہ جو آئیں تھیں توڑنے کو پھول — پھول وہ توڑنے گئیں، سب بھول
ہوئیں گرد ان کے آن کر کھڑیاں — وہیں ان کو گذر گئیں گھڑیاں
رہ گئی یوں کوئی درخت سے لگ — جائے جیسے کسی کو مار کے ٹھگ

رہ گئی تھی پکڑ کے سر کوئی — غش سے تھی زانو پہ سر کو دھر کوئی
نالہ کھینچے ہے کوئی سینے سے — تھی خفا کوئی اپنے جینے سے
دونوں اپنے کسی نے پیٹ کے گال — رنگتروں کی نمط کیے تھے لال
جی ہی جی میں سراہتی تھی کوئی — چپکے چپکے کراہتی تھی کوئی
رکھ کے ٹھوڑی کے نیچے اپنے ہاتھ — ہر گھڑی یوں کہے تھی آہ کے ساتھ
منھ کو اپنا کلیجا آتا ہے — کوئی جی کو لیے ہی جاتا ہے
سر تھی پتھر سے کوئی ٹکراتی — کوئی کوٹے تھی ہاتھ سے چھاتی
تھا کسی نے کیا گریباں چاک — کوئی ڈالے تھی اپنے سر پہ خاک
کوئی حیرت میں آ کے تھی خاموش — کوئی تڑپھے تھی کوئی تھی بیہوش

آگے چل کر رنگین نے کہانی میں رنگ بھرنے کے لیے ہولی کے جشن کو مثنوی میں شامل کر کے وہ موقع پیدا کیا ہے کہ دلپذیر سحر البیان سے بڑھ جاتی ہے۔ یہاں لباس، زیورات، سنگھار وغیرہ کا بیان بھی آ گیا ہے اور روشنیوں اور آتش بازی کا منظر بھی جشن کا سماں پیدا کر رہا ہے۔ یہاں وہ کھیل تماشے اور کمالات بھی بیان میں آ گئے ہیں جن سے حقیقی حسین و جمیل تصویریں فضا کو رنگین بنا رہی ہے۔ فنی اعتبار سے یہ حصہ قابلِ ذکر ہے۔ اسی طرح نازنین کے محل اور خواب گاہ کا منظر بھی خوبصورت ہے۔ ناچنے اور گانے والیوں کی تصویریں اور سوانگ گیت سنگیت کھیل تماشوں کا شاعرانہ بیان بھی پراثر ہے۔ اب یہاں مہ جبین اور دانشور کے گانے بجانے کی باری اور بیان آتا ہے۔ اگر رنگین خواصوں پر ان کے راگ و نے نوازی کے اثر کا پہلے سے بیان نہ کر چکے ہوتے تو یہاں نازنین اور دوسروں پر اس کا اثر مبالغہ آمیز معلوم ہوتا۔ آگے چل کر جب شادی کی تاریخ طے ہو جاتی ہے تو تیاریوں کی گہما گہمی اور چلت پھرت کا احساس مثنوی پڑھنے والے کو اس طرح محسوس ہوتا ہے کہ وہ خود اس تیاری کا حصہ بن جاتا ہے۔ برات روانہ ہوتی ہے تو بازار ہاٹ میں سودا بیچنے والوں کی صدائیں کانوں میں پڑتی ہیں اور برات کا زندہ منظر سامنے آ جاتا ہے۔ یہ بیان بھی یہاں کانوں کو بھلا، دلچسپ پراثر اور اچھا لگتا ہے:

تھا جو وہاں ازدحام خلقت کا — ان میں بازاریوں کی تھی یہ صدا
کوئی کہتا یہ تھا جھٹک دامن — لو یہ ہریالی ڈال کی جامن
بیچتا ہوں، یہ چاٹ میلے کی — پاؤ بھر چار کوڑی دھیلے کی
جس نے کھوئے پہ مال تھا کھویا — تھا وہ یہ کہہ کے بیچتا کھویا
ذائقہ اس میں ہے خدائی کا — ہے یہ مکھن بنا ملائی کا
ہر کھڑے رکھ کے کوئی کان پہ ہاتھ — یہی کہتا تھا ایک ادا کے ساتھ
کیا ہے قاضی کے حوض والے کی — ڈیوڑاں ہیں گرم مسالے کی
کوئی کہتا تھا آ کے لو میرے — دہرہ دمڑی کو دودھیا ڈھیرے
یہ صدا کر رہے تھے کتنے جنے — کیا کچالو ہیں نیبوؤں میں بنے
کوئی کہتا تھا آرسی لو نرم — کوئی کہتا تھا چرپرے ہیں گرم

دلپذیر میں رنگین نے ایک حسین و جمیل رومانی دنیا تخلیق کی ہے۔ یہ معاشرہ سحر و طلسم اور دیو، جن پری پر یقین رکھتا تھا اور جو ان ہونی باتیں، پلک جھپکتے میں ہو جاتی تھیں، انھیں سچ و صحیح مانتا تھا۔ یہ ارتقائے انسانی کے جادوئی دور کے اثرات ہیں جو آج سائنسی دور میں بھی انسان کے لیے قابلِ یقین ہیں اور اس کی فطرت سے ہم آہنگ ہیں۔ رنگین نے اس دور کی دوسری داستانوں اور قصوں کی طرح انھیں عناصر سے اپنی مثنوی میں رنگ بھرا ہے۔

تہذیبی زاویۂ نظر سے بھی یہ مثنوی اہمیت رکھتی ہے، اس میں ان رسوبات اور رواجوں کو، جو کسی تقریب کے موقع پر برتے جاتے تھے، اس طرح قصے میں گوندھ دیا ہے کہ وہ خود قصہ کا جزو بدن بن گئے ہیں۔ اس مثنوی سے اس دور کی تہذیب کا رنگ برنگی خاکہ ترتیب دیا جاسکتا ہے۔ یہ بھی پتا چلتا ہے کہ یہ معاشرہ موسیقی کا دلدادہ تھا۔ دلپذیر کی کہانی کا مرکزی جزو بھی موسیقی ہے۔

دلپذیر میں رنگین نے منظر نگاری سے اس مثنوی کے حسن میں اضافہ تو کیا ہے لیکن اس کا انداز اتنا بیانیہ ہے کہ اس میں انسانی جذبات اس طور پر شامل نہیں ہوتے جس طور پر ''سحر البیان'' میں محسوس ہوتے ہیں۔ بیان میں خارجیت اتنی حاوی ہے کہ داخلیت بالکل دب گئی ہے۔ اگر رنگین ان دونوں کو ملا کر ایک کر دیتے تو یہ مثنوی سحر البیان سے بڑھ جاتی۔ داخلیت رنگین کے نشاطیہ مزاج میں کم اور دبی ہوئی ہے۔ یہی فضا اس دور کے لکھنؤ میں تھی اور یہی فضا سارے برصغیر کے تہذیبی مزاج پر حاوی تھی۔ اس مزاج میں سلیقہ تو ہے۔ روایت پرستی اور سجاوٹ تو ہے، دیدہ زیبی اور آرائش تو ہے لیکن دل میں اتر جانے والی کیفیت نہیں ہے۔ رنگین نے اسی ماحول میں زندگی گزاری تھی اور اسی ماحول میں رہ کر سرکار دربار اور طبقۂ خواص کے لیے لکھا تھا اور اسی لیے دلِ درمند سے پیدا ہونے والی دھڑکن ان کی شاعری میں نہیں ہے۔ اس دور میں اسی لیے میر کی آواز، جس میں اس تہذیب کا نوحہ اور عام انسان کی دردمندی شامل تھی، دب گئی اور جعفر علی حسرت و میر سوز کا طرزِ فکر جرأت، انشاء، رنگین اور مصحفی کی شاعری میں اس طرح اُبھرا کہ اب نئی نسل کے شعرا کو اپنے دل کی آواز معلوم ہونے لگی۔ اس طرح ایک ایسا رنگ سخن وجود میں آ گیا جو اس فضا اور اندازِ فکر سے ہم آہنگ بھی تھا اور اس کا ترجمان بھی۔ آنے والے دور کی شاعری کو اسی زاویے سے دیکھ کر ناسخ و آتش کے رنگِ سخن کو سمجھا جاسکتا ہے۔ یہی وہ شاعری ہے جو اس پورے دور کی ترجمان ہے۔

مثنوی ''دلپذیر'' میں بھرتی کے اشعار بہت کم نظر آتے ہیں۔ یہ ایک گٹھی ہوئی، مربوط مثنوی ہے، جس میں ہر شعر قصے کو آگے بڑھاتا ہے۔ یہ ایک منظوم داستان ہے جو مثنوی کی ہیئت میں لکھی گئی ہے۔ بیان میں شعریت بھی ہے اور تسلسل بھی۔ قصے کی اٹھان میں نئی جوہر اور شعور شامل ہے۔ کسی پہلو یا حالت کو بیان کرنے کے لیے ایسے اشعار آتے چلے جاتے ہیں جن سے وہ پہلو یا حالت اُجاگر ہو کر فنی اثر کو بڑھا دیتے ہیں مثلاً روشنی کا بیان کرتے ہوئے یہ شعر آتا ہے:

روشنی یہ نہیں ہے لیجے تاڑ	کچے سونے کا یہ کھڑا ہے پہاڑ

یا نازنین دلہن بنائی جارہی ہے۔ اس جگہ جو شعر آئے ہیں وہ دلہن کی تصویر کو اجاگر کرتے ہیں:

تھی وہاں شب یہاں تھی زلفِ سیاہ	تھا وہاں چاند یاں تھا رخ جوں ماہ
تارے اس جا تھے ڈانک تھی اس جا	چاندنی واں تھی یاں تھا فرش بچھا
نہیں زنجیر سر پہ لہراتی	ابر میں برق ہے نظر آتی

اور ٹیکا جما کے ماتھے پر
مانگ دی اس نے موتیوں سے بھر
کہتے دیکھ اس کو لوگ تھے سارے
نہیں موتی یہ چمکے ہیں تارے
دھگدھگے سرخ اس کی چھاتی پر
یوں دہاں آتے تھے ہر اک کو نظر
اس کو تم یوں سمجھ لو دل میں خوب
جوں نظر آئے مہر وقتِ غروب

رنگین نے اپنی ساری شاعری کی طرح دلپذیر میں بول چال کی عام زبان استعمال کی ہے اور یہ وہ رجحان ہے جو مستقبل کی زبان کی نشان دہی کرتا ہے۔ حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ ''زبان کے معاملے میں بھی رنگین اپنا آپ ہی جواب ہے۔ قائم (چاند پوری) کہ دیکھیے کہ سودا کے شاگرد تھے، لیکن زبان شاہ حاتم کی رکھتے تھے بلکہ بعض غزلوں میں حاتم سے بھی پہلے کی اور پھر رنگین کے کلام کو دیکھیے کہ شاہ حاتم کے شاگرد تھے لیکن زبان ان کی شاہ نصیر کی زبان سے ملتی ہے۔'' [۶۹] مثنوی دلپذیر کا روز مرہ و محاورہ بول چال کی معیاری زبان کے عین مطابق ہے۔ انداز بیان میں روانی، سلاست ہے۔ بیان کی صفائی اور ربطِ کلام خاص طور پر قابلِ توجہ ہے۔ رنگین کو ہر طبقے کی زبان پر قدرت حاصل ہے۔ ان کا ذخیرۂ الفاظ بھی غیر معمولی ہے۔ زبان کے ساتھ ان کا لب ولہجہ بھی پوری طرح مطابقت رکھتا ہے اور فنی اثر کو بڑھاتا ہے۔ کہیں کہیں آج کے معیار سے، قدیم الفاظ کھٹکتے ہیں لیکن دراصل یہ وہ الفاظ ہیں جو رنگین کے زمانے میں معیاری تھے اور طبقۂ خواص میں مروّج و مستعمل تھے۔ مثلاً ''جد'' بجائے ''جب'':

رخصت آ مہ جبیں سے جد لی
اس نے پوشاک اپنی تب بدلی

لفظ ''رنڈی'' بمعنی ''عورت'' کا استعمال عام تھا۔ پنجابی میں آج بھی رنڈی کا لفظ انہی معنی میں بولا جاتا ہے۔

پر جو تھی اس کی رنڈیوں کی فوج
لے کے اس کو چڑھی وہ بس جوں موج
پھر وہ سب رنڈیوں کا بھیس بنا
چلے بس دو دو چار چار جدا

اسی طرح کہیں وہ اردو فعل کی فارسی طریقے سے جمع بنا کر شعر میں لاتے ہیں۔ یہ ساٹھ سال پہلے تک کی دلّی کے گلی کوچوں میں، میں نے سنا ہے۔ رنگین کے زمانے میں یہ استعمال عام تھا۔ داغ دہلوی کے ہاں بھی یہ اسی طرح نظر آتے ہیں۔ مثلاً

ع آ کے نذریں دیاں وزیروں نے

اب بنارس سے آتیاں ہیں ہم
اور جوالا کو جاتیاں ہیں ہم
چوبیں سونے کی ایسیاں تھیں ٹھوس
جن کا لاٹ آن کر کرے پابوس
وہ جو تھیں کشتیاں کے بڑیاں
تھیں دھریں ان میں پھول کی چھڑیاں

ع شمع روشن کیاں بس ان میں تمام

رنگین نے اپنی مثنوی ''دلپذیر'' کی مناجات میں بارہ چیزوں کے لیے دعا مانگی ہے۔ اس میں چھٹی دعا یہ ہے:

اور چھٹی ہو یہ مثنوی مشہور
ہے اس عاصی کو تجھ سے یہ منظور

رنگین کی یہ دعا مستجاب ہوئی اور اپنے سالِ تصنیف ۱۲۱۳ھ کے دو سو بارہ سال بعد، جب کہ یہ اب تک زیورِ طبع سے آراستہ بھی نہیں ہوئی اور صرف مخطوطوں کی شکل میں لاہور، رامپور اور لندن کے کتب خانوں میں محفوظ ہے آج بھی توانا

..... سحر البیان کے بعد یہ اس دور کی سب سے اچھی پر اثر مثنوی ہے۔ گیان چند نے لکھا ہے کہ "جہاں تک اور زندہ ہے۔ سحر البیان کا سوال ہے سحر البیان سے کم از کم پچاس برس آگے ہے۔ اس میں متروکات نہ ہونے متروکات اور زبان کی فرسودگی ... کے برابر ہیں" [۷۰] "دلپذیر" اردو کی تین بہترین رومانی مثنویوں میں سے ایک ہے۔

رنگین نے جیسا کہ خود "دیوانِ ریختہ" مکتوبہ باندہ ۱۲۴۹ھ کے دیباچے میں لکھا ہے کہ آج تک معاد و معاش، عشق و عاشقی، ظرافت و علم، مجلس و تصوف اور خطوط نویسی میں (۴۶) مثنویاں لکھی ہیں۔ یہ ایک بڑی تعداد ہے۔ میر نے کل ۳۷ مثنویاں لکھیں۔ سودا کی ہجویہ، مدحیہ و عشقیہ مثنویوں کی تعداد دس سے بھی کم ہے۔ میر حسن نے کل بارہ مثنویاں لکھیں جن میں "سحر البیان" آخری مثنوی ہے۔ جرأت نے عشقیہ، ہجویہ، وصفیہ و مکاتیب کو شامل کر کے کل ۲۴ مثنویاں لکھیں۔ مصحفی نے بیس کے قریب مثنویاں لکھیں جن میں شعلۂ شوق، جذبۂ شوق، اور بحر المحبت شامل ہیں۔ انشا نے کل سات مثنویاں لکھیں جن میں زیادہ تر ہجویہ ہیں جب کہ رنگین نے چھوٹی بڑی چھیالیس مثنویاں لکھیں جن میں "دلپذیر" بھی شامل ہے۔

کلامِ رنگین کا بہت کم حصہ اب تک شائع ہوا ہے۔ "ایجادِ رنگین" مطبوعہ نولکشور، کانپور سے ساتویں بار ۱۸۹۶ء میں شائع ہوئی۔ "فرس نامہ" مطبع نولکشور لکھنؤ سے ۱۹۲۵ء میں چھبیسویں بار شائع ہوا اور مطبع مصطفائی کانپور سے بھی ۱۲۷۶ھ میں طبع ہوا۔ "دیوانِ ریختی" مع اصطلاحاتِ بیگماتِ انشا کے دیوانِ ریختی کے ساتھ ۱۹۲۴ء میں نظامی پریس بدایوں سے شائع ہوا۔ اسی دیوان میں رنگین کی دو مثنویاں اور ایک "قصیدی" بھی شامل ہے۔ "مسدس رنگین" مرتبہ تحسین سروری، جس میں چھ منظوم خط، مثنوی کی ہیئت میں شامل ہیں، ۱۹۵۲ء میں کراچی سے شائع ہوئی۔ گیان چند نے لکھا ہے کہ عجائب و غرائب کا انتخاب "مظہر العجائب" کے نام سے ۱۲۶۲ھ میں اور مثنوی چار باغ کا قصہ، جو طوطا کہانی سے ماخوذ ہے، ۱۲۶۶ھ میں الگ سے بھی شائع ہوا۔ تصنیفِ رنگین ۱۲۶۱ھ میں "ایجادِ رنگین" کے ساتھ ایک جلد میں شائع ہوئی اور "گل دستۂ رنگین" جو "سبع سیارہ" کی دوسری مثنوی ہے مرزا محمد ہادی عزیز نے شائع کی" [۷۱] ان کے علاوہ ان کا سارا کلام آج تک غیر مطبوعہ ہے اور کسی اہلِ نظر کی تدوین کا منتظر ہے۔

اب یہاں ہم رنگین کی چند اور مثنویوں کا ذکر کریں گے۔ "ایجادِ رنگین" (۱۲۰۰) اشعار پر مشتمل مثنوی ہے جو انھوں نے اپنے بیٹے اختر یار خاں کی نصیحت کے لیے لکھی تھی:

شعر گر چاہے کرے اس کے شمار	تو تو گن لو تین سو کو چار بار
اے مرے فرزند اختر یار خاں	دس نصیحت تجھ کو کرتا ہوں عیاں

حمد اور نعتِ رسول کے بعد "آغازِ سرگذشت خواجہ محمود" کی سرخی آتی ہے جس کے تحت ایک سفر کا ذکر کیا ہے کہ وہ اپنے دو دوستوں کے ساتھ لکھنؤ سے بنارس جا رہے تھے جن میں سے ایک کا نام 'خواجہ محمود' تھا اور دوسرے کا نام شیریں بیگ تھا۔ دورانِ سفر سب اپنے اپنے عشق کا قصہ بیان کر رہے تھے لیکن خواجہ محمود خاموش تھے۔ ان سے جب اصرار کیا گیا تو انھوں نے بتایا ایک بار وہ اپنے والد کے ساتھ دہلی سے بنارس گئے۔ یہاں پہنچ کر وہ چوک کی سیر کو نکلے اور الفور پر عاشق ہوگئے۔ میری حالتِ غشی کو دیکھ کر اس نے لونڈی کو بھیج کر مجھے اوپر بلوایا۔ تسلی تشفی کی اور کہا کہ یہاں بھی آیا کرو۔ میں ہر صبح دوپہر جا کر بیٹھتا اور جب میں اپنے والد کے ساتھ واپس لوٹا تو ہر وقت اس کی یاد میں افسردہ و دلگیر رہنے لگا۔ اسی حالت میں دس برس گزر گئے۔ والد کی وفات کے بعد میرے دل میں آیا کہ میں بنارس جاؤں اور اس کا دیدار کروں۔

بنارس گیا تو اللہ نے روز وصل دکھایا۔ تین دن تک اس نے ضیافت کی۔ ہر روز رقص و سرود کی محفل برپا کی۔ یہ تاثیر نے گریز اختیار کیا اور اس عشقِ مجازی کو عشقِ حقیقی کا رنگ دے دیا:

کھیل کے جینے کو جینے میں نہ گن — کھیل سے اب ہاتھ اٹھا اب کوئی دن
خونِ دل پی آز و حرص اپنی کو کھا — آدمی بن مان کے میرا کہا
عشق کس مذہب میں کچھ معیوب ہے — ہر مجازی سے حقیقی خوب ہے
مر تو اس پر مر، نہیں جس کو فنا — دل کو یاں اہلِ فنا میں مت لگا
ڈر کے رکھ بحرِ مجازی میں نہ گام — ڈوب جا عشقِ حقیقی میں تمام
زندگی لہو و لعب میں کھو نہیں — راہ میں اپنے یہ کانٹے بو نہیں
نیک ہو، بدرہ نہ از بہر خدا — سب کو بچھو کی طرح سے مت ستا

اس کے بعد پہلی حکایت آتی ہے جس کی سرخی "حکایت کژدم" ہے۔ حکایت کژدم بیان کر کے یہ دو شعر آتے ہیں:

آج کر لے کام کی اپنے کشود — پھر نہیں کرنے کا کچھ افسوس سود
کھائے گا ارمان کل تو اس طرح — کرتی مرتے میں تھی بلی جس طرح

اس کے فوراً بعد "حکایت گربہ" بیان ہوتی ہے جس کے آخر میں یہ شعر آتا ہے:

رحم کی اک شخص کی مجھ سے تو آ — شکرے اور پدّے کا کیوں کر جی بچا

اس کے فوراً بعد "حکایتِ شکرہ و پدہ" کی سرخی آتی ہے اور اس حکایت کو اخلاقی نتائج کے ساتھ بیان کر کے اس کا تعلق آخری شعر کے ذریعے اگلی حکایت سے قائم کر دیا جاتا ہے جس میں "حکایت سگ گرجی" بیان کر کے آخری شعر سے اس کا رشتہ اگلی حکایت سے جوڑ دیا جاتا ہے اور یہ سلسلہ آخری حکایت تک اسی طرح قائم رہتا ہے۔ تکنیک اور ہیئت کے اعتبار سے یہ ایک نیا تجربہ ہے۔ سب حکایات دلچسپ ہیں اور ان سے جو اخلاقی نتائج اخذ کیے گئے ہیں وہ آفاقی نوعیت کے ہیں۔ رنگین نے زندگی کے اپنے تجربوں کو بھی ان حکایات میں سمو دیا ہے۔ یہ مثنوی بھی صاف، سادہ اور عام بول چال کی زبان میں لکھی گئی ہے اور اکثر ایسے اشعار آتے ہیں جو ضرب المثل کا درجہ رکھتے ہیں مثلاً

ظلم کی ٹہنی کبھی پھلتی نہیں — ناؤ کاغذ کی کہیں چلتی نہیں
فعلِ بد سے ہاتھ تو دھوتا نہیں — تجھ میں صحبت کا اثر ہوتا نہیں
ایک دن آخر کو مرنا ہوئے گا — باغِ دنیا سے گزرنا ہوئے گا
بد کو ہوتا ہے غرض نیکی سے بیر — نیک سے کب ہوئے کچھ نیکی بغیر
ہر سخن اس کا تھا مصری کی ڈلی — بات اس کی سب کو لگتی تھی بھلی
سچ تو ہے انساں انھیں کا نام ہے — رحم کھانا جن کا دائم کام ہے

رنگین کے ہاں زبان و بیان، موضوع کی مناسبت سے ساتھ چلتے ہیں وہ اپنے موضوع کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ فنی اثر بڑھ جاتا ہے۔

رنگین ایک ایسے قصہ گو شاعر ہیں۔ جن کا زور قصے کو اس طرح بیان کرنے پر رہتا ہے کہ کہانی کا اثر گہرا ہو جاتا ہے۔ "داستانِ رنگین" بھی ایک ایسی ہی مثنوی ہے جس میں گجرات کے سوداگر کی ایک دلچسپ و عجیب کہانی

بیان کی گئی ہے۔ رنگین نے بتایا ہے کہ یہ قصہ باندہ میں میر صاحب نے انھیں سنایا تھا اور شمشیر خاں کے کہنے پر انھوں نے بائیس دن میں اسے مکمل کیا۔ اس میں اشعار کی تعداد ایک ہزار ہے۔ اس وقت ان کی عمر ۷۶ سال کی تھی ؏: ان دنوں میرا چھتر واں ہے سال۔ رنگین کا سال پیدائش ۱۱۷۰ھ ہے گویا یہ مثنوی ۱۲۴۵ھ میں لکھی گئی۔ خود رنگین نے اس مصرع سے کہ: ”داستانِ رنگیں نام اس کا ہے یار“ تاریخ تصنیف ۱۲۴۵ھ نکالی ہے۔ یہ ایک پیچ دار، رنگا رنگ و دلچسپ کہانی ہے۔ جب کہانی ختم ہوتی ہے تو رنگین اس کا رخ بے ثباتی دہر کی طرف موڑ دیتے ہیں اور مثنوی ”ایجادِ رنگیں“ کے ابتدائی اشعار بھی، جو تصوف واخلاق سے متعلق ہیں، یہاں شامل کر دیتے ہیں۔

اظہارِ بیان اور تکنیک کے اعتبار سے یہ ایک پر اثر مثنوی ہے جسے رنگین نے سلیس و رواں زبان میں بیان کیا ہے۔

مثنوی ”عجائب وغرائب“ میں رنگین نے دو متضاد موضوعات کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ یہ دونوں مثنویاں پانچ پانچ سو اشعار پر مشتمل ہیں۔ دونوں کی بحریں بھی الگ الگ ہیں۔ مثنوی ”عجائبِ رنگیں“ میں ظرافت کی جلوہ گری ہے اور ”غرائبِ رنگیں“ میں تصوف موضوعِ سخن ہے:

جانتا ہوں ایسے نسخے دو کہوں   کہہ کے ان دونوں کو میں چپ ہو رہوں
پھر اٹھاؤں شعر کے کہنے سے ہاتھ   اور لگاؤں دھیان اپنا تیرے ساتھ
نسخۂ اول ہے یہ اے صاحبو   نام اس کا ہے عجائب سن رکھو
سب ظرافت کی حکایات اس میں ہیں   ساری شیطاں کی کنایات اس میں ہیں

رنگین کا ”دیوان آمیختہ“ ہزلیات کا دیوان تھا۔ مثنوی ”عجائب“ کی ساری حکایت بھی ہزلیات سے تعلق رکھتی ہیں۔ یاروں کی محفل میں ان سے لطف اٹھایا جا سکتا ہے۔ اسی لطفِ بیان کو رنگین نے ظرافت کا نام دیا ہے۔ یہ معاشرہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فحش و جنسی مذاق ہی کو ظرافت سمجھتا تھا۔ عورت اور جنس اس معاشرے کے اعصاب پر سوار تھی۔ یہ پہلو انشا، جرأت اور مصحفی کی شاعری میں بھی ملتا ہے۔ ”معاملہ بندی“ جب کھل جاتی ہے تو اس کی لے بھی اسی پر ٹوٹتی ہے۔ وہ تضاد، جو اس معاشرے کے فرد کے اندر موجود تھا، ”عجائب وغرائب“ میں سامنے آیا ہے۔

مثنوی ”غرائب“ میں رنگین نے حکایت کے پیرائے میں تصوف واخلاق کے پہلوؤں کو نمایاں کیا ہے۔ یہاں مثنوی پڑھنے والے کو ایک ’اوپری پن‘ کا احساس ہوتا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہوسکتی ہے کہ کلامِ رنگین پڑھ کر یقین نہیں آتا کہ رنگین ایسی صوفیانہ باتیں بھی کر سکتے ہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ وہ اس تجربے سے خود نہیں گزرے۔ وہ تو صرف روایتِ تصوف کے پیرو تھے اور اسی لیے ان کے بیان میں وہ اثر نہیں ہے جو خود اپنے ذاتی تجربوں کے بیان سے ہوتا ہے۔ اپنی بات کو کہانی کے انداز میں، حکایت کے روپ میں بیان کرنا رنگین کا پسندیدہ پیرایہ ہے۔ یہ ایک طرح سے الگ الگ چھوٹی چھوٹی نظمیں ہیں اور یہ روایت مثنوی مولانا روم اور شیخ سعدی کی گلستاں بوستاں سے رنگین کے ہاں آئی ہیں۔ ان روایات میں زیادہ تر وہ ہیں جو برصغیر پاک و ہند کے تہذیبی وسماجی مزاج کی حامل ہیں۔ ان میں سے بعض حکایات دلچسپ اور سبق آموز ہیں اور ان سے اخلاقی سطح پر آج بھی لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے۔

مثنوی ”شہر آشوب رنگین“ میں رنگین نے مختلف پیشوں مثلاً دربیان کسب دہقان، دربیان سپاہ گری، دربیانِ کسبِ تجارت، دربیان کسب قصاب، گازر، باغباں، تجار، حاجی وطوافِ کعبہ، بھڑ بھونجا، کسب عطار اور سیاحی کے

بارے میں اصولِ کسب بتا کر ان سے اخلاقی نتائج اخذ و بیان کیے ہیں۔ اس مثنوی کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں ان پیشوں کی کیا حالت تھی اور لوگ کس طرح ان پیشوں کے بنیادی اخلاقی اصولوں کی خلاف ورزی کرتے تھے۔ شہرآشوب کی روایت میں رنگین نے مختلف پیشوں کی حالت و کیفیت کا جائزہ تو لیا ہے لیکن ساتھ ہی اسے ایک ایسا رنگ دیا ہے جو شہرآشوب کی روایت سے قدرے الگ ہے۔ یہاں وہ ایک ناصح کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ یہ مثنوی شہرآشوب کی روایت میں ایک نیا تجربہ اور ایک اضافہ ہے۔

رنگین نے ایک اور مثنوی میں، جو (۱۴۶) اشعار پر مشتمل اور "مخمسِ رنگین" کا دوسرا جزو ہے، عباد اللہ مرزا پسر تاجر اصفہان اور محبوب دختر سوداگر بنارس کا قصۂ عشق بیان کیا ہے۔ عباد اللہ مرزا تجارت میں نقصان اٹھا کر جب ایک جہاز میں سفر کرتا ہے تو ایک مقام پر ناخدا کہتا ہے کہ یہ مقامِ قضا ہے۔ یہاں کسی ایک کو اپنی جان کی قربانی دینی ہوتی ہے۔ اس کے بغیر جہاز آگے نہیں بڑھتا۔ عباد اللہ مرزا، جو اپنی زیست سے عاجز تھا، خود کو پیش کر کے، جہاز سے اتر کر کشتی میں بیٹھ جاتا ہے۔ اتنے میں زبردست طوفان آتا ہے اور کشتی پہاڑ سے جا ٹکراتی ہے عباد اللہ اتر کر پہاڑ پر چڑھ جاتا ہے اور تھکن و ماندگی سے وہاں اس کی آنکھ لگ جاتی ہے۔ دوسرے دن آنکھ کھلتی ہے تو اسے اونٹ کے برابر ایک پرندہ کھڑا نظر آتا ہے کچھ دیر بعد وہ اڑ جاتا ہے۔ دوسرے دن صبح کو وہی پرندہ وہاں پھر کھڑا نظر آتا ہے۔ جب وہ اڑنے لگتا ہے تو عباد اللہ پر پکڑ کر اس سے چمٹ جاتا ہے۔ اڑتے اڑتے جب وہ بنارس پہنچتا ہے اور زمین سے قریب آتا ہے تو عباد اللہ اس کو چھوڑ کر کسی مکان کی چھت پر جا گرتا ہے۔ آواز سن کر سب جمع ہو جاتے ہیں۔ سوداگر کی بیٹی اسے دیکھتی ہے تو دونوں ایک دوسرے پر عاشق ہو جاتے ہیں۔ سوداگر اس سے نام اور اتا پتا پوچھتا ہے۔ عباد اللہ سب حالات و واقعات بیان کرتا ہے اور سوداگر کے ہاں رہنے لگتا ہے۔ سوداگر اس کی شرافت، نیکی و سادگی سے خوش ہو کر اپنی بیٹی کی شادی، دونوں کی خواہش کے مطابق، اس سے کر دیتا ہے۔ اس مثنوی کا رنگ و مزاج بھی رنگین کی دوسری مثنویوں کی طرح ہے۔

"نظمِ رنگین" ہزار شعر پر مشتمل ایک مثنوی ہے جس میں دس بحروں میں سو حکایات نظم کی گئی ہیں اور ہر بحر میں سو شعر کہے ہیں۔ حکایات اخلاقی بھی ہیں اور ہجویہ و ہزلیہ بھی۔ یہ مثنوی ۱۲۲۰ھ میں لکھی گئی جیسا کہ ان اشعار سے واضح ہوتا ہے:

اور مرے مطلب یہ نکلیں اس سے دو — نظمِ رنگین نام اور تاریخ ہو
سو عدد اس میں سے جب لیجے نکال — پورے تب باقی رہیں ہجرت کے سال

اس زمانے میں رنگین بے روزگار تھے:

ان دنوں بیٹھا ہوں میں بے روزگار — کچھ نہیں دنیا کا مجھ کو کار بار
جی کے بہلانے کی خاطر اپنے لیک — شغل یہ پیدا کیا ہے میں نے ایک
یعنی میں اک مثنوی ایسی کہوں — جس سے دایم موردِ تحسیں رہوں
پورے اس کے شعر دس سو ہوں تمام — بحر بھی ہوں دس اس کی، والسلام

اہتمام کے ساتھ منصوبہ بنا کر کہنا رنگین کا مزاج ہے۔ وہ نئے نئے تجربے اور اپنے نئے راستے تلاش کرنے میں لگے رہتے ہیں۔ رنگین کے یہ تجربے زیادہ تر ہیئت، ترتیب اور بحور سے تعلق رکھتے ہیں۔ حکایت نویسی ان کا پسندیدہ مشغلہ

ہے۔ وہ زود گو بھی ہیں اور قادر الکلام بھی۔ اس مثنوی میں وہ حکایات بھی ہیں جو فارسی و عربی تصانیف میں ملتی ہیں اور وہ بھی جو خود رنگین نے تخلیق کی ہیں۔ یہ مثنوی بھی رنگین کے ایک نئے تجربے کی مثال ہے۔

ان مثنویوں کے علاوہ رنگین نے مثنوی کی ہیئت میں منظوم خطوط بھی لکھے ہیں جن میں سے چھ وہ ہیں جو "مسدس رنگیں" میں شامل ہیں۔ مثنوی کی ہیئت کے مطابق حمد و نعت سید المرسلین لکھ کر "بیان تعریف سخن و سخن فہم و تمہید اہل نظم" کی سرخی آتی ہے جس میں بتایا ہے کہ سخن اور مغزِ سخن کو وہی سمجھ سکتا ہے جو نظر رکھتا ہو ورنہ الماس اور بلور صورت میں دونوں ایک سے ہوتے ہیں لیکن جو جوہری ہوتا ہے وہی اسے پہچانتا ہے۔ رنگین ہمیشہ نئی طرز، نئی وضع اور نئے تجربوں میں لگے رہتے ہیں۔ یہاں بھی انھوں نے یہی بتایا ہے کہ:

نئی وضع کوئی ایسی ہو ۔۔۔ خوش طبیعت ہو دیکھ کر جس کو

"مسدس رنگین" میں چھ منظوم خط شامل ہیں: (۱) از لکھنؤ بہ شاہجہاں بنام شخصے۔ (۲) از لکھنؤ بہ شاہجہاں آباد بنام شخصے۔ (۳) از لکھنؤ بہ شاہجہاں آباد بنام بسنت سنگھ نشاط۔ (۴) از لکھنو بہ شاہجہاں آباد بنام محمد اشرف خاں۔ (۵) از لکھنؤ بہ بنارس بنام خواجہ محمود۔ (۶) از لکھنؤ بہ بنارس بنام میرزا محمد ابراہیم صاحب۔ پہلے خط کا مکتوب الیہ کوئی عورت ہے جس سے ہجر و فراق کی اپنی حالت کو بیان کر کے تصورات کی دنیا بسائی ہے۔ دوسرا خط زیادہ دلچسپ ہے۔ اس میں بھی بے کسی، حالتِ بے قراری اور دوستوں سے غمِ جدائی کو ایک قصہ کے ذریعے بیان کیا ہے۔ لکھا ہے کہ چار شخص ہم سفر تھے۔ ان میں سے ایک بڑھئی تھا۔ ایک درزی، ایک سنار اور ایک زاہد تھا۔ ان کے پاس مال و اسباب زیادہ تھا۔ چوری کے ڈر سے انھوں نے طے کیا کہ باری باری ہر شخص جاگ کر پہرہ دے۔ پہلے بڑھئی کی باری آئی۔ اس خیال سے کہ کہیں نیند نہ آ جائے اس نے ایک لکڑی لی اور اسے تراش کر پری صورت ایک پتلی تیار کی۔ جب درزی کی باری آئی تو اس نے اس کا موزوں لباس سی کر تیار کر دیا۔ سنار کی باری آئی تو اس نے زیور بنا کر اسے پہنا دیے۔ جب زاہد کی باری آئی تو وہ اسے دیکھتا رہ گیا اور دعا مانگی کہ اس میں جان پڑ جائے۔ دعا قبول ہوئی اور اس میں جان پڑ گئی۔ جب صبح سب نے اسے دیکھا تو پھڑک اٹھے اور ہر ایک دعویٰ کرنے لگا۔ اس کی خبر کوتوال کو ہوئی۔ وہ آیا اور اسے دیکھ کر کہا کہ یہ تو فلاں قبیلے سے تعلق رکھتی ہے۔ یہ تو اپنے باپ کے گھر جا رہی تھی تم اسے یہاں کیسے لے آئے۔ جو مال اس سے لیا ہے وہ واپس کریں۔ یہ جھگڑا قاضی کے پاس پہنچا تو اس نے کہا کہ یہ تو اس کی کنیز ہے اور بہت مال و زر لوٹ کر لے گئی ہے:

غور کیجو تو ایک وہ دلدار ۔۔۔ اور کتنے ہیں اس کے دعوے دار

یہ دیکھ کر ایک شخص نے، جو بھیڑ میں وہاں کھڑا تھا، کہا تم کیوں جھگڑتے ہو یہاں سے سو کوس کے فاصلے پر ایک درخت ہے اسے وہاں لے جاؤ۔ سارا ماجرا بیان کرو۔ وہ سن کر انصاف کر دے گا۔ وہ سب اس پیڑ تک گئے اور سارا قصہ کہہ سنایا۔ اتنے میں ایک ہیبت ناک آواز آئی اور درخت کا سینہ چاک ہو گیا اور پتلی دوڑ کر اس میں چلی گئی اور درخت پھر اپنی اصلی حالت میں واپس آ گیا۔ یہ دیکھ کر سب پر عالم یاس چھا گیا اور وہ کہنے لگے:

اب تو آپس کی مٹ گئی کل کل ۔۔۔ لو یہ جھگڑا ہی ہو گیا فیصل
اصل سے فرع، فرع سے ہے اصل ۔۔۔ کیوں نہ دونوں کا ہم دگر ہو وصل
جز کو نسبت ہے اپنے کل کے ساتھ ۔۔۔ نشہ ہوتا ہے جیسے مل کے ساتھ

اس کے بعد رنگین نے زاہد کے تعلق سے اس کا رخ عشقِ مجازی سے عشقِ حقیقی کی طرف موڑ کر اس کہانی کی خوبصورت

تاویل کی ہے:

اپنا ہے وہم اسی طرح نجّار
عقل خیاط ہے، خیال سنار

دل بعینہٖ مثال زاہد ہے
جو کرے ہے رہِ حقیقت طے

ہے یہ دنیا مثال خوف و خطر
جس میں واقع ہوا ہے ہم کو سفر

عشق ہے کوتوال قاضی روح
دم بدم جس کو سیکڑوں ہیں فتوح

ہے تصور ترا وہی پتلی
جس میں آیا تھا ایک دم میں جی

آہ سرکش ہے اپنی نخل آسا
جس نے جھگڑا مٹا دیا سب کا

سو وہ مانگے ہے یوں دعا کم بخت
یا الٰہی تو کر دے مجھ کو درخت

رنگین نے اس خط کا ''چار باغ'' نام رکھا ہے جس سے ۱۲۰۷ھ برآمد ہوتے ہیں۔

تیسرا خط شاگردِ رنگیں بسنت سنگھ نشاط کے نام ہے جس میں انھیں ہینگن کے گھر جانے اور وہاں جہاں آبادی کو بلا کر خط سنانے کے لیے کہا گیا ہے۔ اس خط میں اپنی حالتِ زار اور بے قراری دِل کا ذکر کیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ جہاں آبادی کے بغیر بے چین و بے قرار ہیں۔ قیاس کہتا ہے کہ یہ تینوں خط جہاں آبادی ہی کے نام ہیں۔ چوتھے خط کا ذکر تیسرے خط میں اس طرح کیا ہے کہ میں چوتھا خط اپنے بھائی کے نام بھیج رہا ہوں جو طبیب کامل ہے تاکہ وہ دردِ عشق کا کوئی نسخہ تجویز کر سکے یہ چوتھا خط محمد اشرف خاں کے نام ہے جن کا ذکر ''مجالس رنگیں'' اور اخبار رنگیں میں بھی آیا ہے اور بیماریِ عشق کے لیے نسخہ طلب کیا ہے۔ پانچویں خط کا ذکر چوتھے خط میں کیا ہے جو بنارس کے خواجہ محمود کے نام لکھا گیا ہے۔ اس میں بھی دردِ عشق اور بیقراری دِل کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ چھٹے خط میں، جو میرزا محمد ابراہیم صاحب کے نام ہے، سفر میں پڑنے والی بپتا کو بیان کیا ہے۔

یہ چھیوں خط ایک دوسرے سے مربوط ہیں اور مل کر مثنوی بناتے ہیں۔ ان خطوط میں زبان و بیان کی دلچسپی برقرار رہتی ہے۔ رنگین کی زبان آج کی زبان ہے اور تاریخی اعتبار سے یہ اہم بات ہے۔ یہ صورت اس طور پر کسی دوسرے ہم عصر شاعر کے ہاں نظر نہیں آتی۔ وہ استعمالِ زبان کے لحاظ سے اپنے دور سے پچاس سال آگے ہیں۔ ان کے ہاں فارسی ترکیبِ نحوی اور جملے کی ساخت دب کر اردو زبان کا اپنا لہجہ اور اس کی اپنی ترکیبِ نحوی اجاگر ہوتے ہیں۔ زبان و بیان اور طرز ادا و لہجہ کے اعتبار سے بھی رنگین تاریخی اہمیت کے حامل ہیں۔

''مخمس رنگین'' جسے پنجۂ رنگیں بھی کہا گیا ہے، دو منظوم خط (بنام بھائی خدا یار خان اور دوسرا بنام الٰہی بخش معروف) اور تین منظوم قصوں پر مشتمل ہے: ایک میں عباد اللہ مرزا پسر تاجر اصفہان اور محبوب دخترِ سوداگر بنارس کا قصہ بیان کیا ہے جس کا مطالعہ ہم پہلے کر آئے ہیں۔ دوسرے میں میواتن کا قصہ بیان کیا ہے اور تیسرے میں چھکو طوائف کی ہجو لکھی ہے جو ہجو کے اعتبار سے دلچسپ اور زبان و بیان کے لحاظ سے خاص اہمیت رکھتی ہے۔

''داستانِ رنگین''، میں، جو مثلثِ رنگین کا دوسرا جزو ہے، اردو کہاوتوں کو جو روزمرہ عام بول چال کی زبان میں استعمال ہوتی ہیں، اس طور پر شعر میں باندھا ہے کہ اس سے ایک طرف کہاوت کے معنی واضح ہو جاتے ہیں اور ساتھ ہی دونوں مصرعوں سے پند و نصیحت کا پہلو بھی نمایاں ہوتا ہے۔ اس میں التزام یہ رکھا گیا ہے کہ ایک مصرع بامعنی و سادہ ہے اور دوسرے میں اس کی مناسبت سے کہاوت کو لایا گیا ہے۔ رنگین سے بہت پہلے جعفر زٹلی نے بھی کہاوتوں اور

ضرب الامثال کو دلچسپ پیرائے میں باندھا اور استعمال کیا تھا جس سے بیان کردہ واقعہ میں معنویت و گہرائی پیدا ہو جاتی ہے اور ساتھ ہی کہاوت کی برجستگی بھی دلچسپی کو گہرا کرتی ہے۔ کہاوتوں کے تعلق ہی سے سید برکت اللہ عشقی کی ''عوارف ہندی'' کا مطالعہ ہم پچھلی جلد میں کر چکے ہیں[۷۲] رنگین کے ہاں کہاوتوں کو باندھنے اور ان کے استعمال کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

کہہ کر بات مکر مت جانا ۔۔۔ دائی سے مت پیٹ چھپانا
چین تجھے کب ایک گھڑی ہے ۔۔۔ عقل بڑی یا بھینس بڑی ہے
جانے ہے تو یار مقرر ۔۔۔ گھر کی مرغی دال برابر
ہوئے جو بے درد قصائی ۔۔۔ کیا جانے وہ پیڑ پرائی
سچ کہتا ہے کہنے والا ۔۔۔ جیسا مونہہ ویسا ہی نوالا
دیتا ہے تو مجھ کو بالا ۔۔۔ دال میں ہے کچھ کالا کالا
اشکِ ندامت کو رکھ جاری ۔۔۔ لاج کی آنکھ جہاز پہ بھاری
محشر کا دن ایسا ہوگا ۔۔۔ ہر جیسے کو تیسا ہو گا
سب دن تو ہوتا ہے چنگا ۔۔۔ عید کے دن ہوتا ہے ننگا
اس دنیا کو پیارے یوں جان ۔۔۔ اونچی دوکان اور پھیکا پکوان

رنگین کے کلام و تصانیف سے اس بات کا پتا چلتا ہے کہ انھیں زبان پر عبور حاصل تھا اور ان کا ذخیرۂ الفاظ بھی وسیع تھا۔

''فرس نامہ'' رنگین کی ایک اور مثنوی ہے جس میں رنگین نے گھوڑے سے متعلق وہ معلومات فراہم کی ہیں کہ اس اختصار و صفائی کے ساتھ بہت کم کتابوں میں ملتی ہیں۔ رنگین شہسوار بھی تھے اور گھوڑوں کی تجارت بھی کرتے تھے۔ گھوڑوں کی پہچان، ان کی بیماریوں کی تشخیص و علاج میں ان کا جواب نہیں تھا۔ رنگین نے گھوڑے کو 'اشرف الحیوان' کہا ہے۔ ''سبب تالیف'' میں رنگین نے بتایا ہے کہ جب وہ لکھنؤ آئے تو محمد بخش میاں مچھو کے ہاں ٹھہرے۔ انھوں نے اس طرح خاطرداری کی کہ میں ان کے سامنے سر بھی نہیں اٹھا سکتا۔ ایک دن میاں مچھو رنگین کی تصانیف دیکھ رہے تھے۔ فرس نامہ دیکھا تو بہت پسند آیا۔ خود بھی گھوڑے اور سواری کا شوق رکھتے تھے۔ کہنے لگے کہ آپ نے اسے نثر میں لکھا ہے، میری خاطر اسے نظم کر دیجیے۔ انھوں نے جب مکرر مجھ سے کہا تو میں نے ان کی خاطر اسے نظم کر دیا۔ نثر والا 'فرس نامہ' اب ناپید ہے لیکن فرس نامہ منظوم بار بار چھپتا رہا ہے۔ میرے سامنے مطبع نولکشور کا جو نسخہ ہے اس کے خاتمۃ الطبع میں لکھا ہے کہ اگست ۱۹۲۵ء میں چھبیسویں بار اس کے چھپنے کی نوبت آئی۔ مطبع مصطفائی کانپور سے بھی یہ ۱۲۷۶ھ/ ۱۸۵۹ء میں شائع ہوا تھا۔ ۱۹۱۱ء میں اس کا انگریزی ترجمہ کرنل ڈی سی فلوٹ نے لندن سے شائع کیا تھا۔ رنگین کا ''فرس نامہ'' فنِ سالوتری و بیطاری کے لحاظ سے بہت اہمیت رکھتا ہے۔ اس موضوع پر اردو میں بہت سی کتابیں لکھی گئی ہیں۔ ''مجموعہ فرس نامہ'' جو چار نثری رسائل پر مشتمل ہے اور جس کے مولف احمد اللہ ہیں، ۱۸۹۴ء میں مطبع مجتبائی سے شائع ہوا تھا۔ احمد اللہ نے لکھا ہے کہ یہ فرس نامہ ''بوضاحت ترجمہ ہے اور اس میں رسائلِ معتبرہ سے مضامینِ ضروری زیادہ کر کے ہر اک کا جداگانہ نام رکھا ہے'' [۷۳] ۱۹۹۴ء میں یہ ''فرس نامہ'' مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد سے بھی شائع ہوا۔ فن سالوتری سے متعلق ایک اور منظوم رسالہ ''زینت الخیل'' از منشی محمد مہدی بھی بار بار چھپتا رہا ہے لیکن رنگین

کا فرس نامہ اپنے اختصار، عملی تجربے اور علاج معالجے کے مجرب نسخوں اور شعر گوئی پر قدرت کی وجہ سے ہوا۔ گھوڑے سے متعلق اردو اصطلاحات کی وجہ سے یہ آج بھی غیر معمولی اہمیت رکھتا ہے۔ انحصار بیان نامہ کی نمایاں خصوصیت ہے۔ رنگین نے یہ فرس نامہ ۱۲۱۰ھ میں مکمل کیا۔ اس وقت ان کی عمر چالیس برس سے تھی:

اگر پوچھے کوئی ہجری تھی کے برس — تو کہہ اک ہزار اور دو سو دس
کچھ اوپر تھا مرا چالیس سے سن — کہا تھا میں نے اس نسخے کو جس دن
ہزار اس کے ہیں پورے شعر بھائی — تجھے گنتی بھی میں نے کہہ سنائی[۷۴]

رنگین کا سالِ پیدائش ۱۱۷۰ھ ہے، فرس نامہ لکھتے وقت ان کی عمر چالیس سے کچھ اوپر تھی اس سے بھی سال تصنیف ۱۲۱۰ھ ہی برآمد ہوتا ہے۔ فرس نامہ اردو زبان کے ایک اہم شاعر کی تصنیف ہے جو فنِ سالوتری و بیطاری کے لحاظ سے بھی خاص اہمیت رکھتی ہے۔ آج علوم و فنون سے متعلق تصانیف نثر میں لکھی جاتی ہیں۔

رنگین کی مثنویوں پر نظر ڈالیے تو ان میں بڑا تنوع پایا جاتا ہے۔ ''جنگ نامہ'' میں رنگین نے اس جنگ کو بیان کیا ہے جس میں وہ خود شریک تھے اور جو تاریخ میں ''جنگِ پٹن'' کے نام سے معروف ہے۔ یہ جنگ شوال مطابق ۱۷۸۸ء میں نواب احتشام الدولہ مرزا اسمٰعیل بیگ خاں اور مرہٹوں کے سردار مہادیو جی سندھیا کے درمیان پٹن کے مقام پر ہوئی۔ رنگین نے عینی شاہد کے طور پر اس جنگ کا حال اس ''جنگ نامہ'' میں قلم بند کیا ہے۔ رنگین نے اس جنگ نامہ کو پندرہ دن میں نظم کیا۔ اس میں اشعار کی تعداد پانچ سو ہے۔ تصنیف کے وقت رنگین کی عمر ۷۵ سال تھی۔ گویا یہ مثنوی ۱۲۴۵ھ میں لکھی گئی جب کہ اس جنگ کو ۴۳ سال ہو چکے تھے:

ہوا ہے پچھتر کے یہ سن میں نظم — کیا ہے اسے پندرہ دن میں نظم
ہوئے پانچ سو شعر اس کے تمام — بس اب ختم کر لکھ (کے) تو، والسلام

[۷۵]

یہ وہ زمانہ ہے جب شاہ عالم ثانی مرہٹوں کے قبضے میں تھے اور مرہٹوں سے نہ صرف سارے مغل سردار بلکہ راجے مہاراجے خصوصاً راجپوت بیزار و تنگ تھے۔ ادھر انگریز اس تاک میں تھے کہ برصغیر کی یہ ساری قوتیں آپس میں لڑ کر کمزور ہو جائیں کہ آسانی سے ان پر غلبہ پا سکیں۔ اس جنگ کے بارے میں انگریز حاکموں نے جو رپورٹ انگلستان بھیجی تھی وہ محفوظ ہے[۷۶]

رنگین نے ''جنگ نامہ'' میں عینی شاہد کی حیثیت سے، جو معلومات فراہم کی ہیں وہ اتنی تفصیل سے کسی تصنیف میں نہیں ملتیں، اس لیے تاریخی اعتبار سے بھی اس جنگ نامہ کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ ادبی لحاظ سے اس کی اہمیت یہ ہے کہ رنگین نے اسے رزم ناموں کی روایت کے مطابق، زورِ بیان کے ساتھ، قلم بند کیا ہے اور صرف اتنے حصے کو نظم کیا ہے جس کے وہ خود گواہ ہیں۔ واقعاتِ جنگ بیان کرتے ہوئے رنگین نے لکھا ہے:

کروں گا اسے سچ ہی سچ میں بیاں — نہ بیش اس میں ہوگا نہ کم کچھ عیاں

پھر یہ بھی کہا ہے کہ: ع نہ حرف آئے گا جھوٹ کا درمیاں اور ع بعینہ جو گذرا ہے، ہوگا وہ نقل، اور جب نواب محمد اسمٰعیل کی ملازمت چھوڑ کر بھرت پور چلے گئے تو اس کے بعد جو بیان ہے وہ ''سنی ہوئی بات'' ہے۔ رنگین نے لکھا

جو دیکھا تھا یہاں تک کیا وہ بیاں
سنی بات کی آگے ہے داستاں

اس جنگ میں نواب مرزا اسمٰعیل کی فوج کا بہت نقصان ہوا۔ سارا لشکر تباہ ہو گیا۔ رنگین کا رسالہ پانچ سو سواروں کا تھا جس میں ایک سو دس گھوڑے رنگین کے تھے۔ ان میں سے صرف پانچ اور جوانوں میں سے صرف ساٹھ بچے اور ان میں سے بھی چالیس زخمی تھے۔ رنگین نے اس کے بعد نوکری چھوڑ دی اور بھرت پور جا کر وہاں کے راجا کے نوکر ہو گئے۔ رنگین نے لکھا ہے کہ انھوں نے جو کچھ دیکھا تھا اسے بیان کر دیا ہے:

سنی بات کا کچھ نہیں اعتبار
کیا میں نے اس واسطے اختصار

اور اسی کے ساتھ سنی بات کو بیان کر کے "جنگ نامہ" کو ختم کر دیا ہے۔ اس کے بعد اپنے حالات لکھے ہیں اور وہ مفید معلومات فراہم کی ہیں جن سے ان کی زندگی کے حالات مرتب کیے جا سکتے ہیں۔

"جنگ نامہ"، "فرس نامہ" سے اور فرس نامہ "مثنوی دلپذیر" سے رنگ و مزاج کے اعتبار سے مختلف ہیں۔ رنگین کو زبان و بیان اور شاعری پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ وہ ہر موضوع کو سلاست و روانی کے ساتھ بیان کر دیتے ہیں۔ ان کی طویل نظموں میں بھی کسی قسم کا ابہام نہیں پایا جاتا۔ "جنگ نامہ" میں جو منظر کشی انھوں نے کی ہے اور جس طرح میدانِ جنگ کے نقشے کھینچے ہیں اور جس طرح جنگ پٹن کے واقعات کو شعریت کے ساتھ بیان کیا ہے وہ یقیناً قابلِ تحسین ہے۔ لکھتے وقت ان کے ذہن میں فردوسی کا شاہ نامہ بھی تھا جس کا ذکر شاہ نامہ کا شعر دے کر انھوں نے کیا ہے۔ یہ وہ منظر ہے جب نقارے بجتے ہیں، فوجیں میدانِ جنگ میں ایک دوسرے کے مقابل کھڑی ہیں۔ نقیب للکارتا ہے۔ یہاں چلت پھرت، آرجار اور ہنگامہ آرائی کا سا احساس ہوتا ہے۔ یہی کیفیت رنگین نے اپنے شعروں سے پیدا کی ہے:

مقابل ہوئیں فوجیں جب آن کے
پڑے فکر ہر یک کو تب جان کے

شتابی سنبھال اپنی اپنی جریب
لگا کہنے للکار کر ہر نقیب

کہ کلِ کانٹے اپنے سے ہشیار ہو
بہادر جوانو خبردار ہو

کہ ہے روبرو کاردانی کا وقت
بس اب ہے یہی جاں فشانی کا وقت

دیکھاؤ ابھی اپنے اپنے ہنر
کرو ہم دگر کی مدد یک دگر

وہ اپے وہ شترے جو بجنے لگے
تو نقارے فیلے گرجنے لگے

جو فردوسی نے شاہ نامہ لکھا
تو یہ شعر اس نے تھا اس جا کہا

زنقارہ آواز آمد بروں
کہ دون است دون است گردون دوں

ایک اور مقام پر جب مرہٹے میدانِ جنگ چھوڑ کر پیچھے ہٹنے لگتے ہیں تو رنگین کو میر حسن کی مثنوی کا ایک شعر یاد آنے لگتا ہے:

وہ میداں سے ہٹ کر جو جانے لگے
تو بجنے یہاں شادیانے لگے

حسن نے جو تھا مثنوی میں کہا
میں اس وقت یہ شعر پڑھنے لگا

کہا زیر سے بم نے ......شگوں
کہ دوں دوں خوشی کی خبر کیوں نہ دوں

ایک اور مقام پر زبان کے سلسلے میں وہ نظامی گنجوی کی سند پیش کرتے ہیں۔ ضرورتِ شعری کے باعث وہ "اسمٰعیل" کا

"الف" حذف کرتے ہیں تو کہتے ہیں:

سمٰعیل خاں مردِ ہوشیار تھا — وہ ہم سارے مغلوں کا سردار تھا
الف کو کیا میں نے محذوف جب — سمایا وہ اس بحر میں نام تب
نظامی کی اس میں سند ہے یہ یار — تو پڑھ کر اسے طعن مجھ پر نہ مار
بصحفِ براہیم ایزد شناس — کزاں دیں کنم پیشِ یزداں سپاس

قدرتِ بیان، شاعرانہ سلیقے، جزئیات نگاری اور منظر کشی کے اعتبار سے بھی یہ "جنگ نامہ" ایک اہم مثنوی ہے۔ اس میں صرف واقعات ہی کو بیان نہیں کیا گیا ہے بلکہ مثنوی کی بڑی روایت: فردوسی کے "شاہ نامے" اور میر حسن کی "سحر البیان" کی روایت کو بھی پیشِ نظر رکھا ہے۔

شاعری میں جتنے تجربے، جتنی طرزیں، جتنے اصنافِ سخن اور ہیئت کے جتنے تجربے رنگین نے کیے ہیں شاید ہی کوئی دوسرا ان کی ہم سری کر سکے۔ رنگین نے شاعری کے علاوہ نثر میں بھی بہت کچھ لکھا ہے۔ اردو نثر میں فرس نامہ رنگین اب ناپید ہے۔ "دیوانِ ریختہ" میں ان کا دیباچہ اردو نثر میں ہے۔ ان کے علاوہ اردو و فارسی نثر میں ان کی چار تصانیف اور ہیں جن کا مطالعہ ہم آئندہ سطور میں کریں گے۔

(۶)

رنگین نے نثر میں چار کتابیں تصنیف کیں: مجالسِ رنگین (۱۲۱۵ھ)، اخبارِ رنگین (۱۲۳۵ھ) امتحانِ رنگین (۱۲۳۶ھ) اور تجربۂ رنگین (۱۲۴۸ھ)۔ اخبارِ رنگین اور تجربۂ رنگین اردو میں ہیں اور مجالسِ رنگیں و امتحانِ رنگین فارسی میں ہیں۔ یہ دونوں تصانیف فارسی زبان میں ہوتے ہوئے بھی پوری طرح فارسی میں نہیں ہیں۔ مثالیں زیادہ تر اردو شاعری سے دی گئی ہیں اور واقعات بھی وہ بیان میں آئے ہیں جو خود رنگین اور اردو شعرا کے درمیاں پیش آئے۔ امتحانِ رنگیں میں ربط پیدا کرنے کی عبارت تو فارسی میں ہے اور سوائے اپنے فارسی کلام کی مثالوں کے باقی سب مثالیں اردو شعر و ادب سے دی گئی ہیں۔ اسی طرح "مجالسِ رنگیں" میں تعارفی عبارت تو فارسی میں ہے لیکن مثالوں اور واقعات کا تعلق اردو شعرا سے ہے۔ فارسی بھی ایسی ہے جیسے رنگین سوچ تو اردو میں رہے ہوں لیکن لکھ فارسی میں رہے ہوں۔

"اخبارِ رنگیں" (۱۲۳۵ھ) اردو نثر میں رنگین کی ایک اہم تصنیف ہے۔ اس میں ۹۳ "وقائع" بیان کیے گئے ہیں۔ ہر وقیعہ کو پیش کرنے کی ترتیب اور اس کی مجموعی ہیئت یہ ہے کہ دِل نام کا ایک بادشاہ ہے جس کے ہاتھ میں عقل و خرد کا چراغ ہے۔ دربار میں خبر نویس بادشاہ کے حضور میں خبر پیش کرتا ہے۔ خبر سنتے ہی بادشاہ اس پر اپنی رائے دیتا ہے اور رائے دے کر، مناسبِ حال فارسی کا ایک شعر پڑھتا ہے۔ اس کے فوراً بعد فارسی کی ایک مثل سناتا ہے۔ بعد ازاں "ہندی" کا (اس زمانے میں عام طور پر اردو کو ہندی ہی کہا جاتا تھا) ایک مناسب حال شعر پڑھتا ہے اور پھر ایک ہندی مثل سناتا ہے۔ اس کے بعد سعدی شیرازی کا ایک فارسی قطعہ سناتا ہے اور اسی کے ساتھ اس خبر پر بادشاہ کی طرف سے کارروائی پوری ہو جاتی ہے۔ ہر "خبر" کے پیش کرنے میں یہی ہیئت و طریق کار برقرار رکھا گیا ہے۔ اٹھارویں صدی کے اوائل میں جعفر زٹلی نے بھی "وقائع دربار معلیٰ" لکھے تھے [۷۷] اس میں بھی بادشاہ کے حضور وقائع پیش کیے جاتے

ہیں۔ بادشاہ سن کر ان پر اپنی رائے دیتا ہے اور اس کی مناسبت سے ایک ضرب المثل، ایک کہاوت سناتا ہے۔ یہی ہیئت سو سال بعد رنگین نے ''اخبار رنگیں'' میں اختیار کی ہے اور اس میں فارسی شعر و مثل کے ساتھ اردو شعر و مثل اور سعدی کا قطعہ شامل کر کے اسی روایت کو آگے بڑھایا ہے۔ ''اخبار رنگیں'' میں کہاوتوں کی کل تعداد (۹۱) ہے جن میں چند ذیل میں درج کی جاتی ہیں:

(۱) اوکھلوں میں سر دیا تو دھمکوں کا کیا خطرہ (۲) کماویں میاں خاں خاناں اور لٹائیں میاں فہیم (۳) ہونہار بروا کے چکنے چکنے پات (۴) کس برتے پر تتا پانی (۵) ہاتھی کے پاؤں میں سب کا پاؤں (۶) ہاتھی ہزار دبلا ہو تو بھی لاکھ ٹکے کا (۷) کیا کرے شاہ دولا جسے دتے تسے مولا (۸) بگلا مارے پنکھ ہاتھ (۹) جوڑ جوڑ مر جائے گا اور مال جنوائی کھائے گا (۱۰) رنڈی رہے آپ سے، نہ رہے تو سگے باپ سے (۱۱) جسے پیارا چاہے وہی سہاگن (۱۲) کوؤں کے کوسے سے پیل نہیں مرتے (۱۳) سانپ کا کاٹا سوئے اور بچھو کا کاٹا روئے (۱۴) پگڑی رکھ اور گھی کھا (۱۵) سب دن چنگا تہوار کے دن ننگا (۱۶) ہاتھی پھرے گاؤں گاؤں جس کا ہاتھی اس کا ناؤں (۱۷) ریشم کی گرہ کس سے کھلے (۱۸) گھوڑے پر زور نہ چلا گدھے کے کان مروڑے (۱۹) ایک تولے کی روٹی کیا پتلی کیا موٹی (۲۰) جو جیوے سو کھیلے پھاگ، جو موا سو گو پی لاگ (۲۱) کاٹے نائی کا اور سیکھے قصائی کا (۲۲) ستر چوہے کھا کے بلی حج کو چلی (۲۳) مرنے پر سو درّے (۲۴) حیلے رزق بہانے موت (۲۵) ایک تو تھے اٹیرن دوجے کھائی بھانگ (۲۶) حساب جو جو بخشش سو سو (۲۷) اندھا کیا چاہے دو آنکھیں (۲۸) مردہ دوزخ میں جائے یا بہشت میں، ملا کو حلوے مانڈے سے کام (۲۹) کہیں ہیجڑے کے گھر بھی بیٹا ہوا ہے (۳۰) مچھلی کی جھانٹ جھینگا (۳۱) بڑے بول کا سر نیچا (۳۲) نہ کر ساس برائیاں تیرے آگے بھی جائیاں (۳۳) اونچی دوکان پھیکا پکوان، یہ سب کہاوتیں، جو رنگین نے ''اخبارِ رنگیں'' میں دی ہیں، آج بھی بول چال کی زبان میں عام طور پر استعمال ہوتی ہیں۔

''اخبار رنگیں'' [۸۷] میں رنگیں نے وہ واقعات بیان کئے ہیں جن کے وہ عینی شاہد ہیں یا جو خود ان کے ساتھ پیش آئے۔ ان واقعات میں حد درجہ تنوع ہے۔ ان کے مطالعے سے اس دور کے رجحانات و میلانات سامنے آتے ہیں اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور کا انسان کس طرح سوچتا تھا، اس کا انداز فکر کیا تھا۔ اس کی اخلاقی اقدار کیا تھیں۔ معاشرہ اپنے وجود کے کس دور سے گزر رہا تھا اور اس میں یہ انتشار کیوں اور کس وجہ سے پیدا ہوا تھا۔ اس کے مطالعے سے بہت سے تاریخی واقعات کی توثیق یا تردید بھی ہوتی ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ انگریز رفتہ رفتہ کس طرح ہندوستان پر غالب آ رہے تھے۔ مرہٹوں کی فتوحات اور پھر ان کی ناکامیوں کے کیا اسباب تھے؟ اس سے رنگین کی ذاتی زندگی، ان کے خاندانی حالات اور بھائیوں کے بارے میں بھی بالواسطہ معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں اولاد کی تربیت کی طرف توجہ نہیں دی جاتی تھی (وقیعہ ۳) تصوف اور درویشی کا معاشرہ پر گہرا اثر تھا (وقیعہ ۵)۔ ظلم و ناانصافی کا احساس کم ہو گیا تھا (وقیعہ ۱۲)۔ عام فرد میں قوتِ برداشت حد درجہ کم ہو گئی تھی اور انا پرستی فرد کے مزاج پر غالب آ گئی تھی (وقیعہ ۱۳)۔ بدکاری عام تھی جس میں چھوٹے بڑے سب ملوث تھے (وقیعہ ۱۸)۔ کوسنے دینے کا عام رواج تھا۔ فرد اپنی غلطی کو نہیں دیکھتا تھا اور جب اس کی غلطی جتائی جاتی تھی تو وہ کوسنے پر اتر آتا تھا اور ساتھ ہی خود کو مظلوم بھی سمجھتا تھا (وقیعہ ۲۳)۔ فرد میں منافقت جڑ پکڑ گئی تھی (وقیعہ ۲۴)۔ غیبت اور تبرا عام تھا لیکن ایسے لوگ بھی خال خال موجود تھے جو اپنے کردار سے صلح جوئی کا ثبوت دیتے تھے۔ جب شاہجہاں آباد میں کسی نے شاہ

آپ پر بھی دیر تک تبرا ہوتا رہا تو انھوں نے عبدالعزیز سے کہا کہ ''آج فلانی مجلس میں بعد اصحاب رسول اور اولیاء اللہ، آپ پر بھی دیر تک تبرا ہوتا رہا تو انھوں نے کہا:

''الحمدللہ یہ جائے شکایت نہیں بلکہ مقامِ شکر ہے کہ ایسے ناچیز کو انھوں نے مہربانی کر کے بعد اصحاب رسول اور اولیاء اللہ کے بھلا جان کر بُرا کہا اور حق بھی یوں ہے کہ جو خلق ان لوگوں کو برا جانے اسے کیا چاہیے کہ وہ مجھ کو بھلا جانے۔ پس مجھ پر لازم ہے کہ اس امر کو میں اپنی شقاوت نہ جانوں بلکہ صبر کروں اور سعادت جانوں'' (وقیعہ ۲۷)[۷۹]

اخلاقی اقدار کے تعلق سے معلوم ہوتا ہے کہ معاشرہ بخل کو برا جانتا تھا (وقیعہ ۲۹) اور انکساری کو قابلِ تعریف فصل جانتا تھا (۳۰) صبر و شکر کا بڑا درجہ تھا۔ پیری مریدی عام تھی اور بنے ہوئے پیر بھی عام تھے (۳۲) قرض لینے کا عام رواج تھا۔ اسراف بے جا اس معاشرے کا عام میلان تھا (۳۳) شاہ حضرت مولوی عبدالعزیز کے درس و تدریس کا عام چرچا تھا اور شاہ ولی اللہ کا خاندان علم و تقویٰ کے اعتبار سے بڑی عزت و قدر کی نظر سے دیکھا جاتا تھا (وقیعہ ۳۵) رنگین کے تعلقات و مراسم شاہ عبدالعزیز سے بہت گہرے تھے (وقیعہ ۴۶)۔ صاحبانِ حکمت و دانش کا تصورِ خدا یہ تھا کہ ''خدا رب العالمین ہے۔ ربّ المسلمین نہیں ہے۔ جس کو وہ چاہے وہ مقبول ہے'' (وقیعہ ۴۵)[۸۰]

ایک حکایت میں لکھا ہے کہ جب کشتی ڈوبنے سے بچ گئی تو اس میں سوار ہندو مسلمان اپنے اپنے طور پر کہنے لگے کہ یہ ان کے دیبی دیوتا کی کرپا سے بچ گئی۔ مسلمان کہنے لگے کہ ان کے بزرگوں کی عنایت سے بچ گئی۔ رنگین نے توحید کی وکالت کی اور کہا:

''یارو تم سب مخلوق ہو اور عجب تعجب ہے کہ تم کو مخلوق نے بچایا اور خالق کہ جس نے پیدا کیا، وہ تمھارے کسی کام نہ آیا۔ یہ کیا ستم ہے کہ خالق کو معطل جانتے ہو اور اس کی جگہ مخلوق کو مانتے ہو۔۔۔۔۔۔۔ وہ سب کا خالق ہے اور سب اس کی مخلوق ہیں وہی جو چاہے وہ ہوسکتا ہے''[۸۱]

''اخبار رنگیں'' سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ انگریزوں کی برتری کو معاشرے نے تسلیم کر لیا تھا اور ان کی یہ شہرت عام تھی کہ ''انگریز لوگ جس طرف جس سے لڑنے کو جاتے ہیں ادھر سے مونہہ نہیں موڑتے اور جس مکان کا ارادہ کرتے ہیں اسے بن مارے زنہار نہیں چھوڑتے'' (۸۳)[۸۲] ''اخبار رنگیں'' میں بعض ایسے واقعات بھی ملتے ہیں جو حیرت ناک ہیں مثلاً علم قیافہ کے ماہر کا واقعہ کہ اس نے کہا انشا اللہ خاں انشا کو گدھے کی خصلت سے مناسبت بہت ہے (وقیعہ ۵۱) اور جب اس کی تصدیق کے لیے انشا سے پوچھا کہ آپ کو کون سے جانور سے رغبت بہت ہے تو انھوں نے کہا ''میں جہاں گدھے کا چھوٹا بچہ دیکھتا ہوں یہی جی میں آتا ہے کہ اسے گود میں اٹھالوں اور بے اختیار اپنے گلے سے لگالوں[۸۳] اسی طرح اور کئی دلچسپ و حیرت انگیز واقعات دورانِ مطالعہ سامنے آتے ہیں۔ اپنے بھائیوں کی بہادری و شجاعت کا ذکر بھی کئی جگہ کیا ہے[۸۴] کئی جگہ اپنی شہ سواری کا ذکر کیا ہے۔ رنگین نے مرزا سلیمان شکوہ کی ملازمت کے زمانے میں جو رقم خرد برد کی تھی اس کا ذکر بھی صاف گوئی سے کیا ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ ان کا ضمیر ابھی زندہ تھا۔ اس تصنیف سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ انھوں نے کن کن مقامات کا سفر کیا تھا۔ ایک جگہ لکھا ہے کہ انھوں نے اکبر آباد، لکھنو، نجیب آباد، کٹیر، ہردوار، جگادری، سرہند، انبرسر (امرتسر)، لاہور، بیکانیر، جودھپور، جے پور، کوٹہ بوندی، اوجین، بندیل کھنڈ، الہ آباد، عظیم آباد، راج محل، بنگالہ، کلکتہ، ڈھاکا، پرنیا، ترائی، نیپال سے تا متصل بٹول اور فیض آباد سے پیلی بھیت تک سفر کیا تھا۔ کسی نے پوچھا کہ ان سب سے کون کون سے بھائے ہیں تو رنگین نے جواب دیا: ''شاہجہاں آباد

کی آدمیت، جے پور کی عمارت، لکھنؤ کی کثرت، کلکتہ کی وسعت'' [۸۵]

''اخبار رنگیں'' کی سادہ و سلیس اردو نثر انیسویں صدی عیسوی کے بالکل ابتدائی دور ۱۲۱۵ھ/۱۸۰۰ء کا قابلِ قدر نمونہ ہے۔ یہ روزمرہ کی بول چال کی زبان میں لکھی گئی ہے۔ اس کی عبارت چست، جملے مربوط اور قوتِ اظہار پختہ ہے۔ اس عبارت سے یہ تاثر پیدا نہیں ہوتا کہ اردو نثر میں قوتِ اظہار کمزور ہے یا لکھنے والے کو اپنی بات کہنے میں مشکل محسوس ہو رہی ہے۔ جملے نپے، تلے ہیں اور الفاظ کے بے جا استعمال کا احساس نہیں ہوتا۔ ''اخبار رنگیں'' کے وقائع کی ترتیب و ہیئت اور اردو نثر کے بارے میں رنگین کہتے ہیں کہ:

''نثر کہ بمنزلہ کھوٹی چاندی کے ہے......اور نظم جو بقسم سومڑیے سونے کے ہے، اس کی گھڑلائی گھڑے اور اس میں مثل ہائے ہندی اور فارسی کہ بجائے ڈانگ کے ہیں۔ دھر کر اشعارِ استادانِ فارسی کہ آب و تاب میں زیادہ جواہر سے ہیں، ان میں جڑے۔ بعد اس کے قطعاتِ گلستان شیخ سعدی شیرازی کہ بہتر کندن سے ہیں اس گھڑت جڑت میں خرچ ایسا کب کرے کہ اس کھوٹے روپے سونے میں وہ جواہرِ بیش قیمت کو بخوبی تمام نصب کرے'' [۸۶]

پڑھتے ہوئے اس طویل جملے میں ایک سلیقے اور شعور کا احساس ہوتا ہے۔ اس میں رنگین نے خود گھڑت اور جڑت کا کام کیا ہے۔ واقعہ جو لکھا گیا ہے وہ نپے تلے الفاظ میں اتنا ہی بیان کیا گیا ہے جتنا فنی اثر کے اعتبار سے اسے بیان ہونا چاہیے۔ یہاں فارسی جملے کی ساخت کا اثر تو موجود ہے لیکن معلوم ہوتا ہے کہ یہ اثر اردو جملے کے مزاج میں جذب ہو گیا ہے اور اب اردو جملے میں وہ اکھڑا اکھڑا پن نہیں ہے جو اٹھارویں صدی کی نثر میں نظر آتا ہے۔ رنگین کے ہاں اردو نثر قوتِ اظہار کے ساتھ آگے بڑھی ہے اور اب یہ موضوع کی مناسبت سے خود کو ڈھالنے اور موثر صورت میں ظاہر کرنے کی اہل ہو گئی ہے۔ اس میں سادہ مختصر جملے بھی ہیں اور طویل و پہلودار اور پیچیدہ و تہ دار جملے بھی ہیں جو نثر کی قوت کا اظہار کرتے ہیں مثلاً یہ عبارت دیکھیے کہ کتنی پے چیدہ صورتِ حال کو کس طرح عام لفظوں میں، جامعیت کے ساتھ بیان کر دیا ہے:

''خبر گذری کہ شاہ جہاں آباد میں مرزائی بیگ کو میر جیون صاحب چاہتے تھے۔ وہ ان سے تودے کی تیراندازی سیکھا کرتا تھا اور دم ان کی شاگردی کا مدام سب چھوٹے بڑوں کے روبرو بھرتا تھا۔ قضاراً ایک دن تودے پر باہم تیراندازی کرتے میں مرزائی بیگ کی کمان نے چلہ ڈال دیا اور تیر کو تھپیڑا مار کر داہنے طرف کو جو میر جیون کھڑے تھے، ادھر کو نکال دیا۔ وہ تیر ان کی کنپٹی میں بقدر چہار انگشت کے بیٹھ گیا'' [۸۷]

اب ایک اور طویل جملہ دیکھیے کہ کس طرح رنگین نے اپنی بات کو، روزمرہ کی عام و سادہ نثر میں، پوری قوت کے ساتھ بیان کر دیا ہے:

''جتنے لشکروں کے پھرنے والے اور دیکھنے والے ہیں وہ خوب اس بات کو جانتے ہیں بلکہ بڑے بڑے مضبوط سپاہی اس کے آگے کان پکڑتے ہیں اور اس کو مانتے ہیں اور اس کے مزاج میں یہ خاکساری ہے کہ کبھی اپنے کو نہیں سراہتا'' [۸۸]

''اخبار رنگیں'' کی نثر کی یہی خصوصیت اس اقتباس میں اور زیادہ کھل کر سامنے آتی ہے:

''خبر گذری کہ سہائی کی لڑائی، جو نواب نجف قلی خاں اور نواب اسمٰعیل خاں میں ہوئی تھی، اس میں ہزار ہا آدمی پیادے اور سوار دونوں طرف سے مارے گئے تھے مگر ایک نجیب پلٹن کے پیادے کی اور ایک سوار کی تحفہ نقل ہے کہ رستم خاں کے

ساتھ کا جو سوار تھا اس کی ران میں گولہ دور تپہ کھا کر لگا تھا کہ مطلق زخم کا نام نہ تھا مگر قدرے نیل پڑا تھا، وہ فی الفور مر گیا اور کنڑک بخش سالار کی سالاری میں قریب سے ایک گولہ ایک پیادے کے لگا کہ نیچے کا جبڑا مع دانت اور زبان دونوں کانوں سے نیچے سے سب اڑ گیا۔ از بس کہ زبان تو نہیں تھی جو کچھ بولے مگر نرخرے میں دال یا ہریرا یا پانی ڈال دیا تو وہ پیتا ہے۔ اس طرح سے عرصہ تیس برس کا گذرا ہے اور واللہ اس مصنف نے اسے دیکھا ہے کہ اب تک جیتا ہے'' [۸۹]

محولہ بالا اقتباسات سے تین باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ عبارت میں عام بول چال کے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔ جملے طویل بھی ہیں اور مختصر بھی اور بات پوری طرح پڑھنے والے تک پہنچاتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ اس عبارت میں اردو پن نمایاں ہے اور تیسری یہ کہ جملے 'خیال' کے ساتھ اس طرح ہم آہنگ ہیں کہ ساری بات، فنی اثر کے ساتھ، پڑھنے والے تک پہنچ جاتی ہے۔ اس نثر میں، جو چست اور مربوط ہے، نہ تصنع یا بناوٹ ہے اور نہ عبارت کو مقفیٰ بنانے کی کوشش کی گئی ہے بلکہ سارا زور بات کو کہنے پر صرف کیا گیا ہے۔ ساتھ ہی عبارت میں، لفظوں کی ترتیب سے پیدا ہونے والا ایسا آہنگ ہے جس نے عبارت کو سلیس و رواں بنا دیا ہے۔ یہاں عام بول چال کی زبان کی توانائی کا احساس ہوتا ہے۔ یہاں جملے کی ساخت خالص اردو جملے کی ساخت ہے اور اس نثر میں اپنی بات کو عام، سادہ و موزوں الفاظ میں بیان کرنے کی قوت بھی موجود ہے۔

''اخبار رنگیں'' وہ اہم تصنیف ہے جو اپنی نثر، اپنے دور کی ترجمانی اور تاریخی ماخذ کے لحاظ سے آنے والے زمانے میں بھی دلچسپی سے پڑھی جائے گی۔

عام بول چال کی زبان میں لکھنے کی یہ روایت رنگین کی دوسری نثری تصنیفِ ''تجربۂ رنگیں'' (۱۲۴۸ھ/۳۔۱۸۳۲ء) میں اور آگے بڑھ کر نثر کے جدید تر رجحان کو سامنے لاتی ہے۔ یہ وہ نثر ہے جو فورٹ ولیم کالج سے الگ، آزادانہ طور پر، حسبِ ضرورت وجود میں آئی ہے اور جدید روایتِ نثر کے اولین نقوش کا درجہ رکھتی ہے۔ اس کتاب کا موضوع ''آلاتِ سپاہ گری'' ہے۔ یہ کتاب اس وقت لکھی گئی جب رنگین ۱۲۴۸ھ میں بندیل کھنڈ کے شہر باندہ میں نواب ذوالفقار علی کے ملازم تھے۔ ایک دن نواب صاحب نے:

''زبان مبارک سے ارشاد کیا کہ تجھے فن سپاہ گری میں اور اس کے امورات میں خوب مہارت ہے۔ چاہیئے تو کچھ کچھ اسے نثر میں لکھے تا اس کو چھاپا کرا کے ہر ہر شہر میں اس کے دو دو چار چار نسخے بھجوائے جائیں۔ عجب نئی چیز بنے گی کہ ہر ایک شخص کے پسندِ خاطر ہوگی اور کام آوے گی۔ میں نے عرض کیا کہ میں ۱۲۱۵ھ (ایک ہزار دو سو پندرہ) میں کھنڈو جی مرہٹے کی رفاقت میں گوالیار میں تھا۔ ایک دن اس کے دربار میں ایسا ہی مذکور آ گیا تھا۔ اگر حکم ہو تو اس کو میں بیان کروں کہ سب مذکور اس میں آ جاوے گا۔ فرمایا کہ اچھا۔ میں اس تقریر سے کچھ کچھ گذارش کرنے لگا تو نہایت خوش ہو کر ارشاد کیا کہ واقعی عجب کام کی باتیں ہیں تو ان کو نثر میں ریختہ زبان میں لکھ تا ہر ایک کی سمجھ میں بخوبی آویں۔ میں نے بموجب حکم کے گھر میں آ کر سات قسم کے ہتھیار یعنی سپر اور تروار اور چھری اور نیزہ اور برچھی اور تیر کمان اور بندوق کا قد و قامت اور رکھنے کی طرح اور سجنے اور باندھنے اور برتنے کی وضع کو سات باب میں لکھا اور ہر باب میں کئی کئی فصلیں ٹھہرائیں اور اس کا ''تجربۂ رنگیں'' نام رکھا [۹۰]

''تجربۂ رنگیں'' ایک مختصر اور تا حالِ غیر مطبوعہ تصنیف نثر ہے۔ اس میں فن سپاہ گری میں مستعمل سات ہتھیاروں کے قد و قامت اور رکھنے، باندھنے اور برتنے کو سات ابواب اور کئی فصلوں میں بیان کیا ہے۔ اس تصنیف

کے پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ رنگین خود ان آلاتِ جنگ کو استعمال کرنے پر قدرت رکھتے تھے۔ اس میں اکثر مقامات پر ایسے حوالے بھی آئے ہیں جن سے رنگین کے حالاتِ زندگی پر روشنی پڑتی ہے مثلاً اس سے معلوم ہوتا ہے کہ رنگین ۱۲۱۵ھ میں کھنڈوجی مرہٹے کی رفاقت میں گوالیار میں تھے اور مرہٹے کی طرف سے کروڑ روپے کے ملک کے مستاجر تھے اور یہ بھی کہ آلاتِ جنگ کی تعلیم ان کے والد نے دی تھی۔ ان آلاتِ جنگ کے بارے میں کھنڈوجی کے دربار میں زبانی گفتگو ہوئی تھی لیکن باندہ کے نواب ذوالفقار علی بہادر کی فرمائش پر انھوں نے اسے لکھا تھا۔ کھنڈوجی مرہٹے نے اس بات پر زور دیا تھا کہ اس طرح بیان کرو کہ ہر شخص کی سمجھ میں خوب آ جائے اور نواب ذوالفقار علی نے بھی فرمائش کی تھی کہ اس طرح لکھو کہ ہر شخص کے پسندِ خاطر ہو۔ یہ اس بات کی طرف اشارہ تھا کہ یہ سب باتیں آسان، سادہ اور عام بول چال کی زبان میں بیان کی جائیں۔ رنگین نے ان باتوں کو عام بول چال کی زبان میں بیان کیا اور بعد میں اس طرح لکھا کہ جدید اردو نثر کا ایک قابلِ قدر نمونہ آج ہمارے سامنے ہے۔ یہ رنگین کی آخری عمر میں لکھی جانے والی آخری نثر اردو ہے جس میں روانی و سلاست کے ساتھ بیان میں ایسی سادگی اور جملوں میں ایسا ربط ہے کہ اس میں اردو پن کے ساتھ ٹکسالی پن بھی پیدا ہو گیا ہے۔

اس نثر کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ ہتھیاروں کی وضع قطع اور استعمال کو اس طرح بیان کرتی ہے کہ وضع قطع اور طریقِ استعمال کی تصویر سی کھنچ جاتی ہے اور آلاتِ جنگ کی ایک ایسی تصویر ذہن میں ابھرتی ہے کہ مصور اسے کاغذ پر اتار سکتا ہے۔ ''اخبارِ رنگیں'' کی نثر میں اظہار کی فنی توانائی ہے اور ''تجربۂ رنگیں'' میں وضاحت و صفائی ہے جس سے اظہارِ بیان کی یہ صورت پیدا ہوتی ہے:

''انسان لڑائی میں بشرطِ حواس اپنے تین طرف کی خبر رکھ سکتا ہے مگر پشت کی چوکسی نہیں ہو سکتی، سو سپر اور تروار کے روکنے اور مارنے میں انھیں تین رخ سے کام نکلتا ہے۔ پس لازم ہے کہ سوار کی پشت پر سپر رہے کہ پشت سے اس کی خاطر جمع رہے اور جو پیادہ ہو اور دوسرا ہاتھ خالی ہو تو ہاتھ ہی میں رکھے۔ پس جب چاہے کہ حریف کے وار کو روکے تو بائیں پاؤں کو سامنے بڑھا کر اور قدرے گھٹنے کو خم دے کر زمین پر رکھے اور داہنے پاؤں کو چپٹا کر کے سیدھا زمین پر زور دے کر رکھے اور تھوڑا سا پیچھے ہٹا رہے تا کہ استواری سے حریف کا وار روکے۔ کیسا ہی وار زبردست پڑے تو بھی بخوبی رک جائے اور جب حریف پر چاہے کہ وار کرے تو داہنے پاؤں کو روبرو بڑھا کر اندر کے زانو کو خم دے اور جسم کو آگے جھکا کر بائیں پاؤں کو چپٹا کر کے زمین پر دھرے تا وار حریف پر پورا پڑے اور حریف ہر چند ہٹ جائے اور خالی دے لیکن زد سے باہر نکل نہ سکے مگر لازم ہے جب حریف کا سامنا ہو تو سپر ہر دم آنکھوں کے اور مونہہ کے روبرو ناحق نہ آیا کرے۔ چاہیے ہاتھ سپر کا جھولتا رہے۔ جب حریف وار کرے تب سپر سامنے آ جائے اور وار کو روک لے۔ آڑے دستانوں میں پٹکا، جسے علی بند کہتے ہیں، اس کے ڈالنے کی یہ صورت ہے کہ ایک کپڑا مہین ہو۔ اسے خوب بل دیجیے تو وہ انگلی کے برابر موٹا ہو جائے۔ زیادہ انگلی سے موٹا نہ ہو۔ اسے دوسرے کپڑے سے ایسا سونتے کہ وہ بل اس میں پیوست ہو جائیں۔ وہ چکنا ہو جائے۔ اسے علی بند کہتے ہیں۔ اس کو ان آڑے دستانوں میں ڈال اپنے گلے میں داہنے کاندھے پر ڈال کر ایسی ایسی جگہ گرہ دے کہ وہ سپر بائیں گھٹنے پر اتنے عرصے پر رہے کہ جب چاہے تب ان دستانوں میں اس کا بایاں ہاتھ پڑ جائے اور رمدد دوسرے ہاتھ کی نہ ہو اور جب چاہے تب بایاں ہاتھ اس میں چڑھائے۔''[۹۱]

اس نثر میں نہ عربی و فارسی کے الفاظ کثرت سے استعمال ہوئے ہیں اور نہ اس زبان و بیان میں فارسی ترکیب نحوی کے مطابق جملے کی ساخت کا اثر پایا جاتا ہے۔ اس نثر میں پوری طرح اردو پن موجود ہے۔ یہاں اردو نثر اپنی اس صورت میں سامنے آتی ہے، جس میں وہ بولی جارہی ہے۔ یہ نثر اس بات کا ثبوت ہے کہ بول چال کی زبان اتنی ترقی یافتہ تھی کہ اس میں اپنی بات آسانی سے بیان کی جاسکتی تھی۔ ''تجربۂ رنگیں'' کی نثر، اردو نثر کی تاریخ میں، جدید نثر کی ایک بنیادی کڑی کی حیثیت رکھتی ہے۔

رنگین میں انوکھے کام کرنے، نثر و نظم میں نئے طرز اختیار کرنے اور نئے نئے تجربے کرنے کا حوصلہ اپنے ہم عصروں سے زیادہ تھا۔ ''اخبار رنگیں'' میں ایک جگہ لکھا ہے کہ:

''الٰہی یہ سعادت یار خاں رنگیں تیرا آگندہ بندہ ہے، سو یہ چاہتا ہے کہ تیرے فضل و کرم سے کچھ انوکھا کار کرے یعنی واسطے زیب گوش احباء کے تھوڑا سا نظم و نثر کا گہنا گنگا جمنی تیار کرے''

یہی گنگا جمنی انداز رنگیں کی نثر کی خصوصیت اور اس کے اردو پن کا اظہار ہے جس کے ڈانڈے آج کی جدید نثر سے ملتے ہیں۔

''مجالس رنگیں'': رنگیں کی ایک اور نثری تصنیف ہے جو ۱۲۱۵ھ میں لکھی گئی۔ دوسری بار جب رنگین نے قیامِ باندہ کے دوران اپنی تصانیف کو صاف کیا تو اس پر سالِ تصنیف ۱۲۳۵ھ درج کر دیا۔ ۱۲۱۵ھ سالِ تصنیف ہے اور ۱۲۳۵ھ نظر ثانی کا سال ہے۔ ''مجالس رنگیں''، لکھی تو فارسی میں ہے لیکن واقعات جن کو بیان کیا ہے وہ بیشتر اردو شعرا و شاعری سے متعلق ہیں۔ یہ ایک نہایت دلچسپ کتاب ہے جس میں ایک طرف معاصر شعرا و شاعری کی جھلکیاں سامنے آتی ہیں اور یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ یہ معاشرہ شعر و سخن کو کتنی اہمیت دیتا تھا۔ اس کے مطالعہ سے جہاں رنگیں کی شخصیت و سیرت کے کئی پہلو اجاگر ہوتے ہیں وہاں یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ رنگین فارسی زبان کو، رواجِ زمانہ کے باعث، اسی طرح استعمال کرتے ہیں جس طرح آج ہمارے معاشرے میں انگریزی زبان استعمال کی جاتی ہے۔ رنگین کی فارسی آج کی ''بابوانگریزی'' کی طرح ''بابوفارسی'' ہے۔

''مجالسِ رنگیں'' کی تصنیف کا سبب بیان کرتے ہوئے رنگین نے لکھا ہے کہ ۱۷ ر رجب ۱۲۱۵ھ کو مرزا نعیم بیگ خاں جوان، انشاءاللہ خاں انشا، بڑے بھائی صوفی اللہ یار بیگ خاں، مرزا حاجی بیگ اور میر گدائی صاحب کے ساتھ لکھنؤ میں ایک جگہ بیٹھے تھے اور وہ شعرا کے ساتھ اپنی گذشتہ صحبتوں کا تفصیل و کوائف کے ساتھ ذکر کر رہے تھے کہ مرزا نعیم بیگ نے کہا کہ اگر ان باتوں کو، نظم و نثر کے ساتھ، تحریر کر دیا جائے تو یہ ایک یادگار کارنامہ ہوگا۔ یہ سن کر انشاءاللہ خاں نے بھی تائید کی اور اصرار کیا کہ ''ضرور باید نوشت'' اور یہ بھی کہا کہ اس تصنیف کا نام ''مجالسِ رنگیں'' رکھنا چاہیے۔ ماہِ رجب ہجری سال کا ساتواں مہینہ ہے۔ گویا رنگین نے ان واقعات کو ۱۲۱۵ھ ہی میں لکھ دیا۔ یہی سالِ تصنیف خود رنگین نے دیوانِ ریختہ مکتوبہ ۱۲۲۱ھ کے دیباچے میں بھی دیا ہے۔ (۱۲۱۵ھ) شاہ عالم ثانی کا بیالیسواں سال جلوس تھا[۹۲]

''مجالسِ رنگیں'' کی تصنیف کو اب دو سو سال سے زیادہ عرصہ گزر چکا ہے لیکن یہ اپنے ادبی نکات، رموزِ شعر و ادب، اور اہم معلومات کے سبب آج بھی دلچسپ اور تازہ ہے۔ اس کتاب کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ رنگین حاضر جواب بھی تھے اور بدیہہ گو بھی۔ نکاتِ شعر گوئی پر گہری نظر رکھتے تھے۔ ہزاروں اردو و فارسی اشعار انھیں یاد تھے

جنھیں وہ موقع ومحل کے مطابق استعمال کرتے تھے۔ ہر وقت نئی نئی باتوں کی ٹوہ میں رہتے تھے اور نئے نئے تجربے کرتے رہتے تھے۔ ایک مجلس سے معلوم ہوا کہ انھوں نے غزل میں بھی ایک نیا تجربہ کیا تھا اور ''بقید حروف کہ از الف تا یا ست'' بڑی مشکل سے تین مہینے میں ایک غزل کہہ سکے تھے۔ اس غزل میں الف سے ی تک جتنے حروف تہجی ہیں وہ اپنی ترتیب کے ساتھ پانچ اشعار میں ایسے لفظوں کے ساتھ آ گئے ہیں جو اس حرف سے شروع ہوتے ہیں اور اس کڑی پابندی کے باوجود غزل رواں اور بامعنی ہے:

اکثر آفت بھبوکا بل پری پٹکا قبا خاصی
تبر تحفہ ٹھمک ٹھوکر ثنا ثابت حیا خاصی

جبیں جادو چلاوا چھل حیا حیرت خجستہ خو
دھواں دنداں ذکا ذاتی رسیلا رخ صفا خاصی

زنخ زیبا ستم سینہ شرر شوخی صفا صورت
ضرورت ضد طرح طوفاں ظفر ظاہر جفا خاصی

عجب عشوہ غضب غمزہ فسوں فندق قیامت قد
کمر کافر گلو گلگوں لچک لاکھوں ادا خاصی

مڑی مژگاں نگہ ناوک وفا وہ کچھ ہنسی ہی ہی
یمن یاقوت لب پر صدقے اور رنگیں حنا خاصی

اس قسم کی خود پر پابندیاں لگا کر رنگین نے اکثر شاعری کی ہے۔ اس دور میں اس قسم کی جدتیں مقبول تھیں۔

لفظوں پر رنگین کی گہری نظر تھی جس کا اظہار ''مجالسِ رنگیں'' کے مختلف مقامات سے ہوتا ہے۔ ایک مجلس میں جہاں مرزا مغل علی خاں، میاں حیدر صاحب حیدر اور مرزا بابر یکجا تھے، میاں حیدر نے ''سلام'' کے دو شعر پڑھے:

اے سعادت یاب درگاہِ خدا لیجو سلام
وے ضیائے دیدۂ خیرالوریٰ لیجو سلام

اے نبی کے جان و دل وے فاطمہ کے نورِ عین
ورثہ دار حضرت مشکل کشا لیجو سلام

رنگین نے کہا کہ ''ورثہ دار'' کا لفظ محلِ نظر ہے وارث ہونا چاہیے۔ ''ورثہ دار آں را گویند کہ اسبابِ ورثہ را نگاہ دارد و امانت باشد۔ در وارث و ورثہ دار تفاوتِ عظیم است'' اس طرح جب یہ شعر پڑھا:

ہجر میں تیرے ہم پہ کیا گذری
تجھ کو معلوم کچھ ہوا اے صنم

تو کہا کہ لفظ ''اے از تنگی نشست یافتہ''

ایک مجلس سے اس بات کی توثیق ہوتی ہے کہ ''ریختی'' کا آغاز رنگین نے شاہجہاں آباد میں کیا تھا۔ ''عرض کرد کہ رنگین نام شاعرے در شاہجہاں آباد دریں ایام ایجاد کردہ است یعنی بزبان بیگمات غزلہا گفتہ ریختی نام نہادہ است''

رنگین نے دوسرے شعرا کے کلام پر برجستہ اصلاح بھی دی ہے اس کا ذکر ''مجالسِ رنگیں'' میں کثرت سے آیا ہے۔ اس اصلاح میں معاصر شعرا کے علاوہ خود ان کے استاد شاہ حاتم اور سودا، میر، سوز، اور جرأت وغیرہ شامل ہیں۔ ایک دن بنارس میں رنگین نواب علی ابراہیم خاں کے بیٹے نواب نصیر الدین خاں کے ہاں بیٹھے تھے۔ نواب موصوف نے مرزا سودا کی شاعری کی بہت تعریف کی اور کہا کہ سودا کے کلام میں ''غلطیِ محاورہ وخللِ الفاظ'' ہرگز نہیں ہے۔ رنگین نے کہا کہ مقدمۂ شاعری بہت مشکل کام ہے اور رطب و یابس سب کے کلام میں پایا جاتا ہے۔ وہ بولے کہ یہ بات سودا کے سوا دوسرے شعرا کے لیے درست ہوسکتی ہے۔ اس بات کی رنگین تاب نہ لا سکے اور کہا کہ سودا کی ایک غزل کا مطلع ومقطع مجھے یاد آ رہا ہے:

نگر آباد میں بسے ہیں گانو
تجھ بن اجڑے پڑے ہیں اپنے بھانو

قیس و فرہاد کا نہیں کچھ ذکر — اب تو سودا کا باجتا ہے نانو

قطع نظر مقطع کا قافیہ دیکھیے کہ نام کی جگہ نانو باندھ گئے ہیں۔ یہ کلام عربی و ترکی تو ہے نہیں کہ لفظ نگر، تجھ بن، اور بھانو سے سمجھ میں نہ آئے، روز مرہ کی زبان ہے۔ انھوں نے کہا کہ اگر دیوان میں ایک آدھ غزل میں غلطی سے سہو ہو گیا تو کیا ہوا۔ رنگین نے کہا مجھے ایک اور شعر یاد آیا:

ساقِ سیمیں کو تری دیکھ کے گوری گوری — شمع مجلس میں ہوئی جاتی ہے تھوری تھوری

اس میں قافیے پر غور کیجیے۔ نواب صاحب نے کہا کہ بھاکا میں "ڑ" کو "ر" کہتے ہیں اور بدل دیتے ہیں۔ رنگین نے جواب دیا: یہ تو فرمایئے کہ وہ غزل زبانِ ریختہ میں کہہ رہے تھے یا بھاکا میں مشقِ سخن کر رہے تھے۔ رنگین نے اسی وقت ایک اور مطلع پڑھا:

عاشق تو نامراد ہیں بس اس قدر کہ ہم — دل کو گنوا کے بیٹھ رہے صبر کر کے ہم

اور کہا کہ قافیہ "قدر" اور "صبر" پر غور کیجیے۔

ایک اور "مجلس" میں سودا کا ذکر اس طرح آیا کہ نواب بہادر بیگ خاں غالبؔ نے اپنے گھر پر رنگین کو اپنی غزل سنائی جس کا حسن مطلع یہ تھا:

نیچے کے بند وا کر ساغر کو تو پیا کر — عالم شراب کا ہے اور بے حجابیاں ہیں

رنگین کو یہ شعر بہت پسند آیا اور انھوں نے فوراً جواب میں یہ مطلع پیش کیا:

کس مست کی نگہ کی یہ بدشرابیاں ہیں — اوندھے پڑے ہیں ساغر ٹوٹی گلابیاں ہیں

اور مقطع میں اس کے ایک مصرع کی تضمین کر دی:

بوسے چھٹ کے لے لے رنگیں بقول غالب — عالم شراب کا ہے اور بے حجابیاں ہیں

حاضرین میں سے کسی نے کہا: مطلع کا مضمون بعینہ مرزا رفیع کے مطلع کا ہے اور وہ مطلع پڑھا:

ساقی چمن میں کس کی ہیں یہ بدشرابیاں — ٹوٹی پڑی ہیں غنچوں کی ساری گلابیاں

رنگین نے کہا کہ سوائے قافیے کے دونوں شعروں کے مضمون میں کوئی توارد نہیں ہے اور قافیے پر کسی کی حکومت نہیں ہوتی۔ بدیہہ گوئی میں اکثر قدماء سے بھی ایسا ہوا ہے۔ "سرقہ" اسے کہتے ہیں۔ جیسے مرزا رفیع نے کیا ہے: کسی استاد کا شعر ہے:

بہار بے سپر جام یار می گذرد — نسیم ہمچو خدنگ از کنارمی گذرد

اسے سوداؔ نے بعینہ اس طرح ادا کر دیا ہے:

بہار بے سپر جام یار گزرے ہے — نسیم تیری چھاتی کے پار گزرے ہے

کسی اور استاد کا شعر ہے:

آلودہ ز قطرات عرق دیدہ جبیں را — اختر زفلک می نگرد روئے زمیں را

اسے سودا نے یوں کر دیا:

آلودۂ قطراتِ عرق دیکھ جبیں کو — اختر پڑے جھانکیں ہیں فلک پر سے زمیں کو

یہ سن کر شخص مذکور خجالت کھینچ کر خاموش ہو گیا۔

رنگین دوسروں پر اصولی اعتراض ضرور کرتے لیکن جب کوئی ان کی شاعری کے بارے میں کچھ کہتا تو توجہ سے سنتے اور اگر بات صحیح ہوتی تو اسے تسلیم کر لیتے۔ مثنوی ''پسرِ تاجر اصفہانی'' کو رنگین صوفی اللہ یار خاں کو سنا رہے تھے۔ اس کے اس شعر پر

حسابِ مالِ من بیروں زحد بود شمارِ دولتم بیروں ز عد بود

صوفی صاحب نے فرمایا کہ میں شاعر تو نہیں ہوں لیکن ایک قافیہ مجھے اچھا سوجھا ہے اور شعر کو یوں پڑھا:

حسابِ مالِ من بیروں زحد بود شمارِ دولتم افزوں ز عد بود

''افزوں'' کو سن کر رنگین نے کہا: واللہ ''افزوں'' نہایت عمدہ لفظ ہے۔ اس سے شعر میں دو صنعتیں پیدا ہو گئی ہیں۔ ایک یہ کہ شعر ذو قافیتین ہو گیا ہے، دوسرے ''عد'' اور ''شمار'' کے ساتھ لفظ ''افزوں'' نہایت مناسب ہے۔ اسی وقت اپنے شعر میں یہ تبدیلی کر دی۔

بدیہہ گوئی میں بہت کم شعرا رنگین کا مقابلہ کریں گے۔ ''مجالسِ رنگیں'' میں انھوں نے بہت سی ایسی محفلوں کا ذکر کیا ہے۔ مرزا سجان بیگ راغب، سید انشاء اللہ خاں اور رنگیں سیر دریا کر رہے تھے۔ دریا کو کمال طغیانی میں دیکھ کر راغب نے کہا: عشق کے دریا کا عجب پاٹ ہے۔ رنگین نے فی الفور کہا: تا ملے کسی کو کڈھب گھاٹ ہے۔

سجان قلی بیگ راغب نے ایک ''نقل'' سنائی اور کہا کہ ساری رات اسے نظم کرنے میں لگا رہا اور ناکام رہا۔ رنگین نے تین چار گھڑی میں چودہ اشعار پر مشتمل پوری حکایت نظم کر دی جو دسویں مجلس میں موجود ہے۔

نواب نجف علی خاں نے رقص دیکھتے ہوئے جب دوسرے شعرا سے ''دیکھتے ہیں'' کی ردیف میں اشعار نے تو رنگین سے، اسی زمین میں، غزل کہنے کی فرمائش کی۔ رنگین نے سات شعر کی غزل فوراً کہہ دی (مجلس ۱۷)

کسی نے آصف الدولہ کا یہ مصرع سنایا: ع ''نہ لگی آنکھ جب سے آنکھ لگی'' اور کہا دوسرا مصرع کسی کو یاد نہیں، آپ شعر کو پورا کر دیجیے۔ رنگین نے ایک لمحہ تامل کیا اور کہا:

اب کی کچھ اور ڈھب سے آنکھ لگی نہ لگی آنکھ جب سے آنکھ لگی

ایک روز لکھنؤ میں مرشد زادہ آفاق مرزا سلیمان شکوہ نے جہاں میر انشا اللہ خاں انشا، میاں جرأت اور میاں مصحفی موجود تھے، یہ مصرع پڑھا: ع ''یک قلم گشت مرا نقشۂ تصویر کسے'' ۔ سب دوسرا مصرع لگانے میں محو ہو گئے۔ اتنے میں رنگین بھی وہاں پہنچ گئے۔ شہزادہ نے فرمایا کہ مصرع ثانی بہم پہنچاؤ۔ رنگین نے فوراً عرض کیا:

ع ''گرد زنجیر بپا زلفِ گرہ گیر کسے''

ایک دن لکھنؤ میں مرزا سلیمان شکوہ کے حضور، میاں جرأت نے یہ مطلع عرض کیا:

کب تک ایامِ جدائی میں رہوں من مارے آئے اے کاش وہ آ کر مجھے گردن مارے

اس کے جواب میں حضور نے ارشاد فرمایا:

کاش اک کھینچ کے تیغہ دمِ رفتن مارے نام جانے کا نہ لے اور مجھے گردن مارے

میر انشاء اللہ خاں انشا نے یہ مطلع عرض کیا:

کیوں نہ وہ شوخ مجھے کھینچ کے سمرن مارے میں نے بھی پھول کئی جانبِ چلمن مارے

رنگین نے یہ مطلع کہا اور بعد میں غزل کہی جو ان کے دیوان میں موجود ہے:

در پہ اس شوخ کے ہم بیٹھے ہیں آسن مارے
خواہ بخشے ہمیں اب خواہ وہ گردن مارے

اس قسم کے واقعات اور دلچسپ ادبی و علمی باتیں ''مجالسِ رنگیں'' میں درج کی گئی ہیں۔ ان باتوں کو بیان کرنے کی زبان تو یقیناً فارسی ہے لیکن موضوع کلام اردو زبان و ادب ہے۔ رنگین کی یہ تصنیف اس دور کی ادبی تاریخ کے لحاظ سے ایک مفید اور زندہ رہنے والی تصنیف ہے۔

''امتحانِ رنگیں''، جس کا تاریخی نام ''امتحانِ سعادت یار'' (۱۲۴۶ھ) ہے مطالعہ رنگیں کے تعلق سے ایک اہم کتاب ہے۔ اس میں رنگیں نے اپنے فن اور اپنے تخلیقی کاموں کے بارے میں اظہارِ خیال کیا اور بتایا ہے کہ انھوں نے دوسروں سے مختلف کون کون سے کام کیے ہیں اپنی شاعری میں کن کن باتوں کا خیال رکھا ہے اور ان کی اولیات کیا ہیں؟ رنگین، کی یہ تصنیف ان کے سارے کاموں کا تعارف نامہ بھی ہے اور محاکمہ بھی۔ یہ بھی بتایا ہے کہ انھوں نے پانچ چھ سو حکایات بھی نظم کی ہیں۔ اس پیمانے پر یہ کام کسی دوسرے نے نہیں کیا۔ وہ شاعروں کی چار قسمیں بتاتے ہیں: اول ''شاعر''، دوم ''استاذ''، سوم ''ملک الشعرا'' اور چہارم ''علامہ''۔ وہ خود کو پہلی تین قسموں سے الگ کر کے ''علامہ'' کہتے ہیں اور اس لیے کہتے ہیں کہ انھوں نے نہ صرف اکثر طرزوں میں شاعری کی ہے اور ہر طرز پر وہ قادر ہیں بلکہ خود بھی سات طرز ایجاد کیے ہیں[۹۳] رنگین نے یہ بھی دعویٰ کیا ہے کہ وہ تین وجوہ کی بنا پر سابق و حال اور متقدمین و متاخرین کے سب ہندی گو و فارسی گو استادوں سے ممتاز ہیں: [۹۴]

(۱) انھوں نے (۲۷) اصنافِ سخن میں شاعری کی ہے اور افراط سے کی ہے۔
(۲) سوائے امیر خسرو کے کسی اور شاعر نے پانچ چھ زبانوں میں شعر نہیں کہا۔ لیکن انھوں نے ''مجموعہ رنگین'' کے نام سے جو دیوان تصنیف کیا ہے اس میں سولہ زبانوں میں شعر کہے ہیں۔
(۳) اب تک سوائے مولانا جامی کے کسی نے سات بحروں میں مثنوی نہیں لکھی جب کہ خود انھوں نے گیارہ بحروں میں مثنویاں لکھی ہیں۔

وہ (۲۷) اصنافِ سخن، جن میں رنگیں نے دادِ سخن وری دی ہے، یہ ہیں:

قصیدہ۔ مثنوی۔ مرثیہ۔ سلام۔ غزل۔ رباعی۔ قطعہ۔ فرد۔ تاریخ۔ ترجیع بند۔ ترکیب بند۔ مسدس۔ مخمس۔ مربع۔ مثلث۔ مستزاد۔ ملمع۔ تضمین۔ قطعہ بند۔ واسوخت۔ پہیلی، صنائع بدائع۔ شہر آشوب۔ کبت۔ دوہرہ۔ ساقی نامہ۔ چار بیت۔

رنگین کی قادر الکلامی کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ہر صنفِ سخن کے بڑے اور ممتاز استاد کے طرز میں ان اصناف کو استعمال کیا ہے اور یہ طرز، یہ لہجہ ایک دوسرے سے مختلف ہے اور یقیناً یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے۔

''مجموعہ رنگیں'' میں جو سولہ زبانوں میں شعر کہے ہیں وہ زبانیں یہ ہیں:

عربی۔ ترکی۔ فارسی۔ پشتو۔ ریختہ۔ مارواڑی۔ مرہٹی۔ پنجابی۔ پوربی۔ پنجابی ہائے گنوار۔ ہندی کشمیر نو آمد۔ زبان ہندی انگریزی نو آمد۔ ہندی افغان بچہ ہا و باش۔ اردوئے بیگمات شاہ جہاں آباد۔ زبان بھاکا۔ زبان برج۔

اپنی مثنویوں میں جو گیارہ بحور استعمال کی ہیں، ان کی تفصیل مثنوی کے شعروں کے حوالے سے خود رنگین نے ''امتحانِ رنگیں'' میں دے دی ہیں۔

ان تین امتیازات کے علاوہ رنگین نے ان سات طرزوں کا بھی ذکر کیا ہے جو ان کی ایجاد ہیں:

(۱) ''دیوانِ ریختہ'': از اول تا آخر مع قصیدہ و مثنوی و غزلیات و مسدس و مخمس وغیرہ اس قید کے ساتھ لکھے گئے ہیں کہ ان میں سے کوئی ''مفرد'' نہیں ہے بلکہ سب کے سب دو دو ہیں۔ ایک پٹھن اور دوسری جنس۔ اسی وجہ سے اس کا نام دیوان بجنہ رکھا ہے۔

(۲) دیوانِ آمیختہ: از اول تا آخر ہزل کی قید کے ساتھ اس طرح تالیف کیا ہے کہ ایک بھی مصرع بے ہزل اور ایک بھی شعر بے تمثیل نہیں ہے۔

(۳) دیوانِ انگیختہ: یہ ریختی کا دیوان ہے جو رنگین کی ایجاد ہے اور جس میں محاورات و اصطلاحاتِ بیگمات نظم کیے گئے ہیں۔

(۴) مجموعہ رنگیں: وہ مجموعہ جس میں سولہ زبانوں میں شعر کہے گئے ہیں۔

(۵) ایجادِ رنگیں: مولوی روم کے طرز میں تصوف کے موضوع پر اس قید کے ساتھ مثنوی لکھی گئی ہے کہ ہر حکایت اپنی اگلی حکایت سے، گرہ بند اور پیوست ہے۔ ساری مثنوی اسی قید کے ساتھ لکھی گئی ہے۔ یہ بھی رنگین کی ایجاد ہے اور طویل نظم لکھنے کے لیے ایک خوبصورت تیکنیک ہے۔

(۶) گلدستۂ رنگیں: ابتدا سے آخر تک ایک بھی شعر صنعتِ تجنیس کے بغیر نہیں ہے۔

(۷) داستانِ رنگیں: کہاوتوں کو اس طرح نظم کیا ہے کہ ایک مصرع سادہ اور دوسرے مصرع میں کہاوت لائی گئی ہے۔

ان نثری کاموں کے ساتھ رنگین کی تاریخی اہمیت اور بڑھ جاتی ہے۔ وہ قادر الکلام، زود گو اور مشاق شاعر تھے۔ کم و بیش پینسٹھ سال تک شعر و شاعری ان کا اوڑھنا بچھونا بنی رہی۔ شعر کی انھیں بہت اچھی پرکھ تھی۔ لفظوں کے استعمال کا اچھا سلیقہ تھا۔ فنِ شاعری پر گہری نظر تھی۔ کئی زبانیں جانتے تھے۔ اردو و فارسی پر قدرت حاصل تھی۔ بڑے شاعروں کے رنگِ کلام اور طرزوں کے مزاج داں تھے۔ شاعری کی مختلف اصناف اور شعر کی مختلف بحور کے پارکھ تھے۔ صنائع بدائع کے استعمال پر حاوی تھے۔ ''گلدستہ رنگیں'' ہر شعر میں صنعتِ تجنیس کی قید کے ساتھ تصنیف کیا تھا۔ اختراع و ایجاد ان کی فطرت کا حصہ تھے۔ مزاجاً صاف گو اور بے باک انسان تھے۔ سماجی اعتبار سے خاندانی آدمی اور بڑے باپ کے بیٹے تھے۔ شہ سوار، چابک سوار اور سپاہی پیشہ تھے۔ مختلف ہتھیاروں کے استعمال پر قدرت رکھتے تھے۔ اس دور کے امراء و نوابین سے ان کے مراسم تھے۔ اس اعتبار سے بھی وہ اپنے دور کے ایک اہم آدمی اور مہذب انسان تھے۔ شاعر بھی تھے اور نثار بھی۔ علم مجلسی کے اداشناس بھی اور عاشق مزاج بھی۔ تہذیبی سطح پر وہ خصوصیات جو اس دور کے نمائندہ انسان میں ہو سکتی ہیں، وہ کم و بیش سب ان میں موجود تھیں۔ انھوں نے جنگوں میں بھی حصہ لیا۔ جنگِ پٹن کے علاوہ وہ اور جنگوں میں بھی شریک ہوئے تھے۔ گوالیار میں کھانڈو جی دولت راؤ سندھیا کے دربار سے وابستہ رہے اور جیسا کہ ''تجربۂ رنگیں'' میں لکھا ہے وہ دولت راؤ سندھیا مرہٹے کی طرف سے کروڑ روپے کے ملک کے مستاجر تھے اور پانچ کنپو اور باون پاگاہ یعنی باون رسالے سواروں کے اور دس علی غول اور تین چار سو ضرب توپ کے مالک اور پانچ سرداروں میں سے ایک سردار تھے۔

رنگین نے ''اخبارِ رنگیں'' اور ''تجربۂ رنگیں'' میں جیسی اردو نثر لکھی ہے وہ نہ مقرّس ہے، نہ معرّب، نہ مقفّٰی ہے اور نہ مسجع بلکہ عام بول چال کی زبان کی توانائی اپنے اندر رکھتی ہے۔ یہ ویسی ہی نثر ہے جیسی فورٹ ولیم کالج کلکتہ کے انگریز افسروں کی تعلیم اور ان کی نصابی ضرورت کے پیشِ نظر لکھی اور لکھوائی جا رہی تھی۔ فورٹ ولیم کالج ۱۸۰۰ء میں

وجود میں آیا اور میر امن کی باغ و بہار ۴۔۱۸۰۳ء میں شائع ہوئی۔ رنگین نے مجالس رنگین ۱۲۱۵ھ/۱۔۱۸۰۰ء میں
رنگیں ۱۲۳۵ھ/۲۰۔۱۸۱۹ء میں اور تجربہ رنگیں ۱۲۴۸ھ/۳۔۱۸۳۲ء میں تصنیف کیں۔ آئندہ سطور میں اب ہم فو
ولیم کالج میں لکھی جانے والی نثری تصانیف کا مطالعہ کریں گے لیکن اسی سے پہلے ان چند شعرا کا مطالعہ اور کرتے چلیں
جو جرأت، انشا، مصحفی و رنگین کے دور سے تعلق رکھتے ہیں اور جن کا ذکر یہیں آنا چاہیے تاکہ اس دور کے حوالے سے
شاعری کی روایت کی تکرار اور اس کے پھیلاؤ کو دیکھا اور آنے والی تبدیلیوں کو سمجھا اور محسوس کیا جا سکے۔

حواشی:

[۱] طہماس نامہ (فارسی) محکم الدولہ اعتقاد جنگ طہماس بیگ خاں رومی، مرتبہ محمد اسلم، ص ۲۶۔۲۷، پنجاب یونیورسٹی
لاہور ۱۹۸۶ء

[۲] ایضاً ص ۳۴۔۳۵

[۳] ایضاً ص ۴۲۔۴۴

[۴] ایضاً ص ۵۹

[۵] ایضاً ص ۶۱

[۶] ایضاً ص ۱۰۱۔۱۰۴

[۷] ایضاً ص ۱۷۲

[۸] ایضاً ۱۳۱

[۹] ایضاً ص ۲۴۹

[۱۰] ایضاً ص ۲۶۱

[۱۱] ایضاً ص ۳۴۹

[۱۲] ایضاً ۳۵۰

[۱۳] ایضاً مقدمہ (انگریزی) محولہ بالا، ص IX

[۱۴] مجموعہ رنگین (قلمی) مکتوبہ ۱۲۴۹ھ بقلم رنگین مخزونہ انڈیا آفس لائبریری، لندن۔

[۱۵] طہماس نامہ، محولہ بالا، ص ۲۶۰

[۱۶] ۱۹۷۵ء،

An oriental Biographical Dictionary، T.W. Beale، P.43، Lahore Edition

[۱۷] دیوانِ ریختہ، (قلمی) ص ۱۔۲، انڈیا آفس لائبریری لندن مکتوبہ ۱۲۴۹ھ

[۱۸] داستانِ رنگین (قلمی) ص (۱۰)، انڈیا آفس لائبریری لندن، مکتوبہ ۱۲۴۹ھ

[۱۹] بزم سخن، سید حسن علی خاں، ص ۵۴، مطبع نامی، مفید عام آگرہ۔ سن ندارد

[۲۰] تذکرۂ شعرا مصنفہ ابن طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۱۷، پٹنہ ۱۹۵۴ء

[۲۱] دیوانِ ریختہ، رنگین، مکتوبہ ۱۲۴۹ھ انڈیا آفس لائبریری لندن

[۲۲] تذکرہ طبقات الشعرائے ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۳۳۴، دہلی ۱۸۴۸ء

[۲۳] سخن شعرا، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۱۹۴، مطبع منشی نولکشور، ۱۸۷۴ء

[۲۴] تجربہ رنگین: سعادت یار خاں رنگین، ص ۵، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری مکتوبہ ۱۲۴۸ھ

[۲۵] طہماس نامہ: طہماس خان، ص ۲۸۰۔۲۸۱، محولہ بالا

[۲۶] ایضاً

[۲۷] مجالس رنگین: رنگین، مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۲۱، لکھنؤ ۱۹۲۹ء

[۲۸] تجربۂ رنگین، رنگین، ص ۲، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری مکتوبہ ۱۲۴۸ھ

[۲۹] جنگ نامہ، رنگین، ص ۴۰، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری مکتوبہ ۱۲۴۸ھ

[۳۰] تجربۂ رنگین، ص ۲، محولہ بالا

[۳۱] دیوان ریختہ (دیباچہ) مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری لندن

[۳۲] مجالس رنگین، مجلس نمبر ۱۳، قلمی انڈیا آفس لائبریری لندن

[۳۳] ایضاً، پہلی مجلس

[۳۴] مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۲۷۸، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۰ء

[۳۵] تذکرۂ ہندی، مصحفی مرتبہ عبدالحق، ص ۱۰۱، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء

[۳۶] دیوان ریختہ، رنگین، دیباچہ، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری، لندن

[۳۷] گلستان سخن، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، ص ۵۱۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۳۸] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد اول، ص ۹۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۳۹] دریائے لطافت، انشاءاللہ خاں انشا، ص ۹۸، الناظر پریس، لکھنؤ ۱۹۱۶ء

[۴۰] مجمع الانتخاب (تین تذکرے)، شاہ محمد کمال، مرتبہ نثار احمد فاروقی، ص ۸۲، محولہ بالا

[۴۱] مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۲۷۸، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۰ء

[۴۲] عمدۂ منتخبہ، نواب اعظم الدولہ سرور، مرتبہ خواجہ احمد فاروقی، ص ۲۸۷، دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ء

[۴۳] دیباچہ دیوانِ آمیختہ، (قلمی) انڈیا آفس لائبریری، لندن مکتوبہ ۱۲۴۹ء

[۴۴] مجالس رنگیں: رنگین، مرتبہ سید مسعود رضوی ادیب، ص ۳، لکھنؤ ۱۹۲۹ء

[۴۵] ایضاً، مجلس یازدہم، ص ۱۷

[۴۶] ایضاً، مجلس ہفتم، ص ۱۰۔ پوری غزل درج ہے

[۴۷] معروف و رنگین کا مناقشہ، ڈاکٹر عبدالرزاق، ص ۱۰-۲۰، مطبوعہ ماہنامہ قومی زبان کراچی مئی ۱۹۷۷ء

[۴۸] دیوانِ ریختہ (قلمی) مکتوبہ باندہ ۱۲۴۹ھ، انڈیا آفس لائبریری، لندن

[۴۹] تذکرۂ ہندی، مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۱۰۱، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء

[۵۰] مجالسِ رنگین، مجلس ششم مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری لندن، مکتوبہ باندہ ۱۲۴۹ھ

[۵۱] دیوانِ بیختہ، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری لندن، مکتوبہ شہر باندہ ۱۲۴۹ھ

[۵۲] طبقات الشعرا، قدرت اللہ شوق، ص ۶۸-۶۹، مجلس ترقی ادب لاہور۔ ۱۹۶۸ء۔ یہ تذکرہ ۱۱۸۹ھ میں مکمل ہوا اور ۱۲۰۹ھ میں نظر ثانی ہوئی۔

[۵۳] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۳۶-۱۴۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء

[۵۴] سخن شعرا، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۶۸، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۵۵] ریختی کا تنقیدی مطالعہ، خلیل احمد صدیقی، ص (۲۹۰) نسیم، بک ڈپو لکھنؤ ۱۹۷۴ء
[۵۶] دیکھئے دیباچہ دیوانِ ریختہ، نسخہ شاہجہاں آباد مکتوبہ ۱۲۲۱ھ، بحوالہ سعادت یار خاں رنگین از ڈاکٹر حسن آرزو، ص ۱۶۰ مکتبہ نشیدیہ، مئوناتھ بھجن، یوپی ۱۹۸۴ء
[۵۶ الف] ایضاً (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)
[۵۷] دریائے لطافت، انشا اللہ خاں انشا، ص ۵۱۔۵۲، (حاشیہ) الناظر پریس لکھنؤ ۱۹۱۶ء
[۵۸] مجالس رنگین از رنگین، مرتبہ سید مسعود حسن رضوری ادیب، مجلس ۵۲، ص ۵۴۔۵۵، لکھنؤ ۱۹۲۹ء
[۵۹] دیوان رنگین وانشا، مرتبہ نظامی بدایونی، ص ا، نظامی پریس بدایوں ۔ ۱۹۲۴ء
[۶۰] دستور الفصاحت، یکتا لکھنوی مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۹۷، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ء (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)
[۶۱] سعادت یار خاں رنگین: حیات اور نگارشات، ڈاکٹر حسن آرزو، ص ۱۵۶۔۲۵۰، یوپی ۱۹۸۴ء
[۶۲] ایضاً ص ۲۴۸
[۶۳] مثنوی دلپذیر، رنگین مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور
[۶۴] مجالس رنگین، سعادت یار خاں رنگین مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۴۶۔۴۷، لکھنؤ ۱۹۲۹ء
[۶۵] سعادت یار خاں رنگین: حیات اور نگارشات، ڈاکٹر حسن آرزو، ص ۲۸۵، یوپی ۱۹۸۴ء
[۶۶] اردو مثنوی شمالی ہند میں، گیان چند، ص ۳۸۲، انجمن ترقی اردو ہند دہلی، ۱۹۸۷ء
[۶۷] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۸۵۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء
[۶۸] اردوئے معلّٰی، علی گڑھ، جلد ۲، نمبر ۲، فروری ۱۹۰۴ء
[۶۹] سعادت یار خاں رنگین، حسرت موہانی، ص ۴، اردوئے معلّٰی، جلد ۲، شمارہ ۲، علی گڑھ فروری ۱۹۰۴ء
[۷۰] اردو مثنوی شمالی ہند میں، ڈاکٹر گیان چند جین، ص ۳۷۶، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۹ء
[۷۱] اردو مثنوی شمالی ہند میں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۳۷۵۔۳۷۶، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی، ۱۹۸۷ء
[۷۲] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۹۹۹۔۱۰۰۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء
[۷۳] مجموعۂ فرس نامہ، احمد اللہ، مطبع مجتبائی لکھنؤ ۱۸۹۴ء
[۷۴ الف] فرس نامہ، رنگین، ص ۲۴، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۹۲۵ء
[۷۴ ب] فرس نامۂ رنگین، ص ۲۲، مطبع مصطفائی کانپور ۱۲۷۶ھ/ ۱۸۵۹ء
[۷۵] جنگ نامہ، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری، لندن بخط مصنف مکتوبہ ۱۲۴۸ھ

[۷۶]Pona Residency Correspondence, Vol I , P.368, Edited by G.S Sardesai & Jadu Nath Sarkar.

[۷۷] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۱۰۔۱۱۲، مجلس ترقی ادب لاہور (طبع دوم)، ۱۹۸۷ء
[۷۸] اخبار رنگیں، سعادت یار خاں رنگین، مرتبہ ڈاکٹر معین الحق، پاکستان ہسٹاریکل سوسائٹی کراچی ۱۹۶۲ء
[۷۹] اخبار رنگیں، ص ۲۰، محولہ بالا [۸۰] ایضاً ص ۳۵

[۸۱] ایضاً، ص ۴۲
[۸۲] ایضاً، ص ۲۸
[۸۳] ایضاً، ص ۴۰-۴۱
[۸۴] ایضاً، وقائع نمبر ۲۸، ۴۵، ۴۹، ۵۰، ۵۴
[۸۵] ایضاً، ص ۱۹
[۸۶] ایضاً، ص ۱
[۸۷] "اخبار رنگیں"، محولہ بالا، واقعہ ۱۱، ص ۹
[۸۸] ایضاً، واقعہ ۲۸، ص ۲۱
[۸۹] ایضاً، واقعہ ۴۳، ص ۳۳
[۹۰] تجربۂ رنگیں، سعادت یار خاں رنگیں، ص ۲، قلمی مخزونہ آثار قدیمہ، حکومتِ ہند دہلی۔
[۹۱] تجربۂ رنگیں، محولہ بالا، ص ۷-۸
[۹۲] مجالسِ رنگیں، سعادت یار خاں رنگین، مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱-۳، لکھنؤ ۱۹۲۹ء
[۹۳] امتحانِ رنگیں، سعادت یار خاں رنگیں، مخطوطہ ص ۲-۳، مملوکہ حکومت ہند، دہلی
[۹۴] امتحان رنگیں، محولہ بالا، ص ۳

حواشی "ب"

بحوالہ حواشی ۵۶/الف

"ایامِ جوانی میں جیسا کہ ہوتا ہے اور ہر شخص جانتا ہے، مجھے بھی ایک محبوبِ یکتا اور فتنۂ زمانہ سے تعلقِ خاطر ہو گیا اور اس میں روز بروز اضافہ ہی ہوتا جاتا تھا۔ اگر چہ وہ محبوب سرتاپا خوبیوں کا مجموعہ تھا لیکن شعر گوئی اور شعر فہمی میں بھی مہارت رکھتا تھا۔ اب چوں کہ عورتوں کی زبان کی باریکی ایک الگ وضاحت رکھتی ہے اور ان کے اصطلاحات ومحاورات مختلف ہوتے ہیں، بندے کو ان لوگوں کی صحبت سے ایک خاص آ گاہی حاصل ہو گئی تھی۔ چناں چہ اس محبوبۂ دل نواز کی دل نوازی کے لیے (میں نے) ریختیاں ایجاد کیں اور گاہ گاہ یہ مشق کرتا رہتا تھا"۔

بحوالہ حواشی ۶۰

"ریختی کہ یائے معروف سے آج کل مشہور ہے ان کے ذہنِ نزاکت آشنا کی اختراع ہے اور وہ عبارت ہے ایسے اشعار سے کہ جن میں صرف عورتوں کی زبان اور ان کا محاورہ باندھا جاتا ہے۔ اور ہر اس معاملے پر کہ جو عورتوں کو عورتوں سے یا عورتوں کو مردوں سے پیش آتے ہیں، گفتگو کی جاتی ہے اور بس۔ اور اس میں ہرگز ہرگز ایسا لفظ یا کلمہ کہ جس کا تعلق مردوں یا جوانوں کی بات چیت سے ہوتا ہے، داخل نہیں ہوتا۔ غرض یہ کہ اس عجیب اسلوب کا بانی یہی خوش سلیقہ شخص ہے اور اس کے علاوہ جس کسی نے بھی اس اسلوب میں کچھ کہا یا کہتا ہے وہ (یقیناً) اس ہی کا اتباع کرتا ہے اور اس نے عورتوں کی زبان کے محاوروں میں ایک بڑا اچھا رسالہ نثر میں تحریر کیا ہے"۔

چند دوسرے شعرا: روایت کی تکرار

پہلا باب

ثناءاللہ خان فراق: حالات و مطالعۂ شاعری

اس دور کے دوسرے قابلِ ذکر شعرا میں ثنااللہ فراق کا نام نمایاں ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے کہ دلّی اجڑ چکی ہے۔ لاتعداد شاعر اور اہلِ علم دلّی چھوڑ کر سارے ہندوستان میں بکھر گئے ہیں۔ اسی کو دیکھ کر فراق نے کہا تھا:

انھیں چرخِ دنی شہروں بہ شہروں اب پھراتا ہے ۔۔۔ نہ دیکھے تھے جو برسوں میں فرید آباد کی صورت

لکھنؤ ایک نئے مرکزِ ادب کے طور پر سب کی آنکھوں کا تارا بنا ہوا ہے۔ اجڑی ہوئی دلّی میں اندھے شاہ عالم تختِ دہلی پر متمکن ہیں۔ بڑے شاعر دلّی سے ہجرت کر کے جا چکے ہیں۔ اور دوسری صف کے شعرا استادی کے درجے پر فائز ہیں۔ اٹھارویں صدی کے خاتمے تک سودا، خواجہ میر درد، میر اثر، میر حسن اور جعفر علی حسرت وغیرہ وفات پا چکے ہیں۔ بوڑھے میر لکھنؤ میں ہیں جہاں انشا، جرأت مصحفی کا طوطی بول رہا ہے۔ یہ سب لوگ کسی نہ کسی تعلق سے دلّی وال ہیں۔ دلّی میں اب ثنااللہ فراق، قدرت اللہ قاسم، عظیم بیگ عظیم، ولی اللہ محبّ وغیرہ دادِ سخن دے رہے ہیں خود فراق نے ایک غزل میں ان شعرا کا ذکر کیا ہے:

اب فراق اور عظیم اور محبّ اور قاسم ۔۔۔ غالب و عشق سے لے کر ہیں کئی یار عزیز
حق تعالیٰ انھیں دنیا میں سلامت رکھے ۔۔۔ مغتنم ہیں یہی اس شہر میں دو چار عزیز

ثنااللہ خاں فراق[۱] (۱۱۶۷؟۔ ۱۲۴۵ھ؟/ ۴-۱۷۵۳۔ ۳۰-۱۸۲۹ء) ہدایت اللہ ہدایت کے بھتیجے[۲]، لودھی افغان[۳] اور دہلی کے رہنے والے تھے:

جہاں آباد کے کوچوں میں دیکھی جو روش بستی ۔۔۔ گلی دلّی کی جو دیکھی سو فردوسِ بریں دیکھی

جس زمانے میں مصحفی دلّی میں تھے، نوجوان فراق نے طب کی تعلیم حاصل کی اور دیکھتے ہی دیکھتے بحیثیت طبیب مشہور ہو گئے[۴] میر حسن نے اپنے تذکرے کے ۱۱۹۱ھ کے مسودے میں فراق کے حکیم ہونے کی طرف کوئی اشارہ نہیں کیا ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ فراق نے طب کی تعلیم ۱۱۹۱ھ کے بعد اور مصحفی کے دلّی سے لکھنؤ آنے یعنی ۱۱۹۸ھ کے درمیان حاصل کی۔

فراق کا سالِ ولادت کہیں نہیں ملتا لیکن تذکروں کی مدد سے قیاساً اس کا تعین کیا جا سکتا ہے۔ میر حسن کے تذکرے کا پہلا مسودہ ۱۱۸۸ھ میں مکمل ہوا۔ جو اب شائع ہو چکا ہے[۵] اس میں ثنااللہ فراق کا کوئی ذکر نہیں ہے لیکن اسی تذکرے کے نظرِ ثانی مسودہ میں، جو ۱۱۹۱ھ میں مکمل ہوا[۶] فراق کا مختصر ذکر موجود ہے اور ایک شعر بھی بطور انتخاب دیا گیا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ۱۱۸۸ھ تک فراق شعرائے دہلی میں اتنے نمایاں نہیں ہوئے تھے کہ میر حسن ان کا ترجمہ اپنے تذکرے میں شامل کرتے لیکن ۱۱۹۱ھ تک ان کا نام میر حسن تک پہنچ گیا تھا۔ اگر ۱۱۹۱ھ میں نوجوان فراق کی

عمر ۲۴ سال قیاس کر لی جائے تو ان کا سالِ ولادت ۱۱۶۷ھ متعین ہوتا ہے۔

فراق نے ابتدا میں اپنا کلام اپنے چچا ہدایت اللہ خاں ہدایت کو دکھایا اور کچھ کلام اصلاح کے لیے سودا کو بھی بھیجا۔ حکیم قدرت اللہ قاسم نے، جو فراق کے ہم عصر اور ان کے گہرے دوست تھے، اپنے تذکرے ''مجموعہ نغز'' میں متعدد جگہ فراق کا ذکر کیا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ ''سخنِ خود بیشتر باصلاح شیخ بزرگوار وعم والا نیاز خود رسانیدہ و برخے از اشعارِ دار از نظر سرمدِ سخن سنجانِ فصاحت ما مرزا رفیع سودا ہم گزرانیدہ'' [۷] یہ وہ زمانہ تھا کہ کسی بڑے استاد کا شاگرد ہونا خود شہرت و افتخار کا باعث تھا اور فراق نے میر درد، ہدایت اور سودا سے اصلاح لے کر اپنے معاصرین کی نظر میں ایک مقام حاصل کر لیا تھا۔ ہدایت (م ۱۲۱۹ھ/ ۵۔۱۸۰۴ء) خواجہ میر درد کے شاگرد و مرید تھے اور یہی رشتہ فراق کا میر درد سے قائم تھا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''استفادۂ شعر از خواجہ میر درد کردہ بلکہ ذات شریفش را ہمیشہ از کاملانِ ایں فن قیاس می کرد'' [۸]

''دیوانِ فراق'' میں جن شاعروں کا ذکر آیا ہے ان میں خان آرزو، آبرو، عاشق، نصیر، محب، قاسم کے علاوہ درد، اثر، ہدایت، شاہ گلشن، ناصر عندلیب اور درد کے بڑے بیٹے الم کے نام شامل ہیں۔ ان کے علاوہ تین شعروں میں میر کے مصرعوں پر اور دو شعروں میں سودا کے مصرعوں پر گرہ لگائی ہے۔ علاوہ ازیں دو شعروں میں میر و مرزا کا ذکر کیا ہے۔ سب سے زیادہ ذکر درد اور ان کے خاندان کا کیا ہے:

آسرا اور کسی کا نہیں درکار فراق	بس ہے دو جگ میں مجھے درد و اثر کا تکیا
سایۂ بالِ ہما کچھ نہیں درکار مجھے	حضرت درد کا سایہ رہے سر پر میرے
حضرت صلحا درد اور گلشن کے مزار پاک پر	جلوہ دکھلاتی ہے کس کس رنگ سے آ کر بسنت
روضہ پہ خواجہ ناصر صاحب کے کچھ نہ تنہا	خطِ شعاع سے سورج جھاڑو دیا کرے ہے
سلسلہ درد و اثر کا نت رہے گا اے فراق	غم نہ کھا حضرت الم اب صاحبِ سجادہ ہے

ان اشعار سے خواجہ میر درد اور ان کے خاندان سے فراق کی گہری عقیدت کا اظہار ہوتا ہے۔ اور یہی عقیدت مندی ایک اثر بن کر ان کی شاعری کے مزاج پر اثر انداز ہوتی ہے۔ دوسرا اثر محمد تقی میر کا ہے جن کی شاعری کے غم انگیز لہجے کی طرف فراق للچائی ہوئی نظروں سے دیکھتے ہیں کبھی انھیں یاد کرتے ہیں اور کبھی ان کے مصرعوں کی تضمین کرتے ہیں:

سنتا ہی فراق اپنی نہیں کوئی بھی جوں میر	''فریاد کریں کس سے کہاں جاکے پکاریں''
فراق ایسی ہی کہہ کر غزل تو یہ لے جا	کہ میر صاحب وقبلہ بھی واہ واہ کریں

تیسرا اثر فراق کی شاعری پر مرزا رفیع سودا کا ہے جن کا ذکر وہ اسی انداز سے کرتے ہیں جس طرح میر کا کرتے ہیں:

سن کر یہ لگا پڑھنے وہیں مصرع سودا	ہر چند ہوا خوب ہے وہاں لیک ہوس کو
فراق اس کو خبر کیا ہو بقولِ حضرتِ سودا	اثر سے ہے تہی نالہ تصرف سے ہیں دم خالی

اور اسی لیے خواجہ میر درد کے ساتھ وہ میر و مرزا ہی سے طالبِ داد ہوتے ہیں:

ہم کو شعور کیا ہے، تیری جو قدر سمجھیں	رہتے کو تیرے سودا یا میر جانتے ہیں

فراق کی شاعری پر ایک اور اثر ہدایت اللہ ہدایت کا ہے جن کے اشعار کا ہنگ اور زبان کا لہجہ فراق کے آہنگ و لہجہ میں

پیوست ہے اور جس کا وہ اعتراف کرتے ہیں:

جوں ہدایت فراق اب ہم بھی ۔۔۔ اس غزل کا جواب رکھتے ہیں
کوئی پوچھے فراق اس کے اوصافِ سخن ہم سے ۔۔۔ رتبے کو ہدایت کے ہم خوب سمجھتے ہیں

فراق اس دور کی دلّی کی اکثر محفلوں کے بانی تھے[۹]۔ نواب شجاع الدولہ کے بیٹے مرزا میڈھو، ہاں دلّی میں جو محفلِ مشاعرہ منعقد ہوتی تھی اس میں بھی فراق نمایاں تھے۔ انشا و عظیم بیگ عظیم کے درمیان جو معرکہ ہوا اس میں بھی وہ عظیم کے گروہ میں شامل تھے اور انشا کو نیچا دکھانے کے لیے جو غزلیں کہی جارہی تھیں خود فراق بھی ان زمینوں میں غزلیں کہہ رہے تھے۔ انشا نے مرزا میڈھو کی محفلِ مشاعرہ میں ''ناز پانچوں، نواز پانچوں'' کی زمین میں ۱۲ شعر کی غزل پڑھی جس کا ایک شعر یہ ہے:

چشم و ادا و غمزہ، شوخی و ناز پانچوں ۔۔۔ دشمن ہیں میرے جی کے بندہ نواز پانچوں

فراق اور ان کے گروہ کے شاعروں نے ''پانچوں'' کے جواب میں، انشا کو نیچا دکھانے کے لیے ''ساتوں'' کی ردیف میں غزلیں کہنے کی تیاری کی۔ ''دیوانِ فراق'' میں گیارہ شعر کی ایک غزل ملتی ہے جس کا مطلع یہ ہے:

گل داغ و شمع و شعلہ خور ماہ و نار ساتوں ۔۔۔ جلتے ہیں دیکھ تجھ کو اے گل عذار ساتوں

دیوانِ ولی اللہ محبؔ میں بھی اسی زمین میں گیارہ شعر کی ایک غزل ملتی ہے جس کا مقطع یہ ہے:

شقی غزل لکھی ہے تو نے محبؔ یہ ایسی ۔۔۔ ہے تیس مار خاں پر تیروں کی مار ساتوں

لیکن انشا کو، جیسا کہ مصحفی نے ''تذکرۂ ہندی'' کے پہلے مسودہ میں لکھا ہے کہ ''جاسوسان خبر رسانیدند کہ صورتِ حال ایں است۔ مشار الیہ (انشا) ازیں ماجرا مطلع شدہ در جواب ''ساتوں'' غزل ''آٹھوں'' کہ مطلع ایں است:

سر چشم صبر دل دیں تن مال جان آٹھوں ۔۔۔ صدقے گئے تھے تم پر اے مہربان آٹھوں[۱۰]

''دیوانِ انشا'' میں ''آٹھوں'' کی ردیف میں پانچ اور سات شعروں کی دو غزلیں ملتی ہیں۔ اسی طرح گروہِ فراق کے شعرا نے ''تیسوں'' کی ردیف میں غزلیں لکھیں۔ فراق کے دیوان میں چھ شعر کی غزل ملتی ہے جس کا مطلع یہ ہے:

جہات ستہ، فصول اربعہ، حواس عقلیں بکار تیسوں ۔۔۔ ادب سے خدمت میں تیری حاضر ہیں لیل و نہار تیسوں

انشا نے بھی اسی زمین میں پانچ پانچ شعر کی دو غزلیں کہیں جو دیوانِ انشا میں موجود ہیں۔ فراق و انشا کے دواوین کی بہت سی غزلیں ایک ہی زمین میں ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ فراق اس دور کی محفلوں میں شریک و سرگرم تھے۔ ایک تو پرانے دلّی والے، دوسرے ہدایت کے بھتیجے، تیسرے حکیم اور چوتھے خواجہ درد کے شاگرد و مرید اور پھر باصلاحیت شاعر، ان کی شہرت دلّی کی محفلوں سے نکل کر نہ صرف لکھنؤ بلکہ ہندوستان کے نئے ادبی مراکز تک پہنچ گئی۔ میر حسن کے تذکرے کے بعد جتنے تذکرے لکھے گئے ان سب میں فراق کا ذکر اس طور پر ملتا ہے جس سے اس دور میں ان کی مسلم حیثیت کا پتا چلتا ہے۔ ''مجموعۂ نغز'' میں قاسم نے ان کے ۲۴ شاگردوں کا ترجمہ لکھا ہے۔ شیفتہ نے گلشنِ بے خار میں چار اور شاگردوں کے نام دیے ہیں جن میں ان کے بیٹے نصر اللہ خاں وصال کے علاوہ میر عزت اللہ عشق، مقبول نبی مقبول اور قدرت اللہ قدرت (شاہ قدرت نہیں) کے نام شامل ہیں[۱۱]

فراق شاہجہاں آباد کے مشاہیر اہلِ سخن میں شمار ہوتے تھے[۱۲] اور اپنے حسن خلق، صلاح و تقویٰ[۱۳] اخلاق حمیدہ[۱۴] خوش فکری و شیریں گفتاری[۱۵] حذاقت و فطانت[۱۶] محبت و مودت[۱۷] کی وجہ سے ایک ایسی

ذہنیت کے مالک تھے جو معاشرے میں پسندیدگی واحترام کی نظر سے دیکھی جاتی تھی۔ اپنے زمانے کی دلی کے معروف حکیم اور مشہور شاعر ہونے کے علاوہ فراقؔ مزاجاً دوست آدمی تھے اسی لیے ان کے احباب کا حلقہ بھی وسیع تھا۔

سال پیدائش کی طرح فراقؔ کا سالِ وفات بھی کہیں نہیں ملتا۔ مصطفےٰ خاں شیفتہ نے لکھا ہے کہ "وفاتش را سالے چند مدہ"[۱۸] شیفتہ کا تذکرہ ۱۲۵۰ھ میں مکمل ہوا "سالے چند" کی بنیاد پر صفیر بلگرامی[۱۹] نے فراقؔ کا سال وفات تخمیناً ۱۲۴۵ھ متعین کیا ہے اور جب تک کوئی قطعی ثبوت سامنے نہ جائے، یہی سالِ وفات قرین قیاس معلوم ہوتا ہے۔

شاعری میں ان سے ایک ضخیم "دیوان اردو"[۲۰] یادگار ہے جو اب تک شائع نہیں ہوا۔

"دیوانِ فراقؔ" کا بڑا حصہ غزلیات پر مشتمل ہے۔ غزلیات کے علاوہ اس میں دو مخمس، ایک "ترکیب بند" اور بائیس کے قریب "رباعیات" بھی شامل ہیں۔ دونوں مخمسوں میں فراقؔ نے غزل کے دو مصرعوں پر اپنے تین مصرعے لگائے ہیں اور اسی لیے ان پر "مخمس سہ مصرع" کا عنوان قائم کیا ہے۔ پہلا مخمس: "آہ نے سرو کی مانند نموداری کی" سات بندوں پر اور دوسرا مخمس: "آہ اور نالہ ہی کرتے مجھے اکثر گذری" پانچ بندوں پر مشتمل ہے۔ ان دونوں مخمسوں میں عاشق کے جذباتِ ہجر وفراق کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ "ترکیب بند" تین بندوں پر مشتمل ہے، جس میں بے مروت محبوب کے ہجر سے پیدا ہونے والے جذبات بیان کیے گئے ہیں۔ ہر بند کا آخری شعر فارسی ہے۔ "رباعیات" میں سے چند "حمد"، "نعت" اور حضرت علی کی "منقبت" میں ہیں۔ ایک ایک رباعی میں پیر دستگیر، محبوب الٰہی، امیر خسرو اور خواجہ میر دردؔ کی مدح کی گئی ہے اور باقی رباعیاں عشقیہ ہیں۔

فراقؔ کی بنیادی صنفِ سخن "غزل" ہے اور اسی میں ان کی فطری صلاحیت کا اظہار ہوا ہے۔ فراقؔ کی غزل دہلی کی اس روایتِ شاعری سے تعلق رکھتی ہے جو مرزا مظہر جانجاناں کے زیر اثر، ردعمل کی تحریک کے ساتھ اُبھری اور یقینؔ اور "دیوان زادہ" والے شاہ حاتم جس کے ممتاز نمائندہ ہیں۔ یہی روایت میرؔ، سوداؔ، اور دردؔ سے ہوتی مصحفیؔ اور فراقؔ تک پہنچی۔ دہلی کی اس روایت میں بہ یک وقت کئی عناصر شامل ہیں۔ ایک عنصر تصوف ہے، جس کے نمائندہ دردؔ بھی ہیں اور میرؔ بھی۔ دوسرا عنصر خارجیت ہے جس کے نمائندہ شاہ حاتم اور سوداؔ ہیں۔ تیسرا عنصر وہ غم انگیز دھیما لہجہ ہے جو خارجی دنیا کو باطن میں اُتارنے کے تخلیقی عمل سے پیدا ہوا ہے جس کے ممتاز ترین نمائندہ میرؔ ہیں۔ چوتھا عنصر زبان وبیان کا ہے جس میں عوام وخواص د[illegible] کی زبان ومحاورہ کو ادبی سطح پر شائستگی سے استعمال کیا گیا ہے۔ پانچواں عنصر شاعری کو ابتذال سے الگ رکھنے کا شعوری عمل ہے۔ اس روایتِ سخن میں شاعری تماشے کی حیثیت نہیں رکھتی بلکہ ایک سنجیدہ ذہنی سرگرمی سمجھی جاتی ہے۔ یہی عناصر سنجیدگی سے ہم رشتہ ہوکر دہلوی روایتِ شاعری کو جنم دیتے ہیں۔ ثناء اللہ فراقؔ اسی روایت کے شاعر ہیں جس کا اظہار بار بار انھوں نے اپنی شاعری میں کیا ہے:

شعرِ فراقؔ میں ہے اک تازگی وگرنہ — اشعارِ مبتذل سے دیوان بھر رہے ہیں

شعر ہی وہ ہے کہ جس میں درد ہووے اے فراقؔ — ورنہ سب نزدیک اپنے ہیں یہ قصہ خوانیاں

کیوں کر نہ کرے یاروں کے اب دل میں یہ تاثیر — ہر شعر فراقؔ اپنا پُر از درد و اثر ہے

فراقؔ جب سے میں کہتا ہوں ریختہ یہ یار — مری زبان کے گے زبان بھول گئے

ہمارے شعر میں کیوں کر نہ ہوں صفائے سخن — کہیں ہیں ریختہ جس کو سو ہے زباں اپنی

گو کہ ہر مرغِ سخن شور و فغاں رکھتا ہے پر ہمارا سا لب و لہجہ کہاں رکھتا ہے
کیوں نہ ہو فکر بلند اپنی کہ اک مدت تلک ہم رہے ہیں طائرِ ادراک کے سائے تلے

یہی وہ معیارِ شاعری ہے جس میں تازگی، درد، تاثیر، زبان، لب و لہجہ، صفائیِ سخن اور فکرِ بلند کے عناصر شامل ہیں اور انھی عناصر کے امتزاج سے فراقؔ کا تخلیقی عمل آگ پکڑتا ہے۔ اب یہ شاعر کی اپنی صلاحیت پر ہے کہ وہ اس روایت کو کہاں سے کہاں پہنچاتا اور کیا رنگ دیتا ہے۔ فراق نہ میر سودا ہیں اور نہ درد و اثر ہیں۔ ان کے مقابلے پر وہ صفِ دوم کے شاعر ہیں لیکن اپنے معاصرین میں وہ اس لیے ممتاز ہیں کہ ان کے ہم عصروں میں کوئی دوسرا شاعر اس تخلیقی سطح کا بھی اظہار نہیں کرتا۔ تخلیقی سطح پر اس وقت دلی میں سناٹا ہے اور اس سناٹے میں فراق کی آواز ہی واضح طور پر سنائی دیتی ہے۔

فراق کی شاعری روایتِ دہلی کے مطابق سنجیدہ شاعری ہے۔ ایسی سنجیدگی جس میں تازگی بھی ہے اور تاثیر بھی اور اسی لیے اتنا لمبا عرصہ گزرنے کے باوجود یہ ہمیں آج بھی متاثر کرتی ہے۔ فراق کے ہاں خارجیت و داخلیت ملی جلی ہیں۔ وہ مزاج کے اعتبار سے شاہ حاتم سے قریب ہیں۔ شاہ حاتم کے ہاں خارجیت داخلیت پر حاوی ہے۔ یہی صورت فراق کے ہاں ملتی ہے۔ فراق کا میلانِ طبع مضمون فرینی اور خیال و معنی کی طرف ہے۔ اس سے وہ دو کام لیتے ہیں۔ ایک یہ کہ وہ صوفیانہ تجربات و مشاہدات کو بیان کرتے ہیں اور دوسرے عشقیہ جذبات کو اس طور پر بیان کرتے ہیں کہ ''خیال و معنی'' کا پہلو نمایاں ہوتا ہے اور ''خیال'' کی تصویر ذہن میں اجاگر ہو جاتی ہے۔ یہ معاشرہ چونکہ روایتی معاشرہ ہے اس لیے اس خیال و معنی کا تعلق براہِ راست اس مابعد الطبیعیات سے ہے جس پر اس کے تصورِ حقیقت اور نظامِ اقدار کی بنیادیں قائم ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے فراقؔ کے یہ چند شعر دیکھیے:

تو جلوہ گر اگرچہ مری جاں کہاں نہ تھا پر جب تلک کہ ہم بھی نہ تھے تو عیاں نہ تھا
ہمیشہ اس کو رہے ہے سفر وطن کے بیچ یہ دل ہے یا کہ ہے تسبیح کا کوئی منکا
بس آنکھ کے کھلتے ہی جوں آئینہ حیراں ہو یارب مجھے سونے سے یہاں کون جگالایا
ہر ذرّہ میں جلوہ ہے تری جلوہ گری کا ہر شیشہ میں یھاں رنگ جھلکتا ہے پری کا
ابرو جدھر اس کی ہے ادھر سر کو جھکایا قبلہ نہ ہمیں یاد ہے نہ قبلہ نما یاد
فراق اس ہستی نابود کا اپنے یہ نقشہ ہے کرے انگشت سے جیسے کوئی تحریر پانی میں
ہے وجود اپنا آئینہ کی مثال عکسِ روئے نگار ہے ہم سے
آتشِ عشق کے ہیں ہم موجد شعلہ ہم سے شرار ہے ہم سے

یہی صورت خالص عشقیہ اشعار کے ساتھ ہے:

ایسا فراقِ یار کا محو ہوں......کچھ خبر نہیں خواب ہے یا خیال ہے ہجر ہے یا وصال ہے
ہر شام کو مژگاں سے یوں اشک نکلتے ہیں ہر صبح کو جیسے کہ سورج سے کرن نکلے
جس دم گیا وہ چھوڑ کے تنہا مجھے فراقؔ میں دیکھتا ہوا در و دیوار رہ گیا
جاں بر ہوں کیوں کہ دیکھیے اب عشق میں فراق خطرہ تھا جس کا مجھ کو آزار پھر ہوا
نہیں تا وہ اور بن دیکھے اس کے دل نہیں رہتا خدا جانے کہ یہ بیمار کتنی دیر کھینچے گا
سیکڑوں غنچوں کو کھولے ہے نسیم سحری اس سے دل کا نہ و لے عقدۂ دشوار کھلا

جفا کے پردے میں اک گونہ پیار ہے آخر — بُرا بھلا ہے پھر اپنا وہ یار ہے آخر
خواب سے چونکا جو اس کو دیکھ حیراں رہ گیا — گاہ موندوں تھا کبھی کھولوں تھا سو سو بار چشم
احوالِ دل میں گو نہیں کہتا زبان سے — صورت سے میری دیکھ کے پہچان جائیے

فراق کے ''دیوان'' کو پڑھیے تو یہ بات واضح طور پر سامنے تی ہے کہ یہ فراقیہ شاعری ہے اسی لیے اس میں نالہ ودرد اور اشک وزاری کے مضامین کثرت سے بیان میں ئے ہیں۔ اس فراق میں زوالِ تہذیب کا گہرا اثر بھی ہے اور اس مابعدالطبیعیات کا بھی جس پر خود یہ تہذیب کھڑی تھی۔ دہلی میں اس دور کی شاعری کا یہ مزاج گرتی ہوئی تہذیب کے جلتے ہوئے ملبے کے مشاہدے سے پیدا ہوا ہے۔ اس شاعری کا مقابلہ اس دور میں ہونے والی لکھنوٴ کی شاعری سے کیجئے تو وہاں پ کو وصل کا رنگ غالب نظر ئے گا جس نے دھول دھپے، تماشے اور ہاؤ ہو کی صورت اختیار کر لی ہے۔ یہی وہ فرق ہے جو فراقؔ کی شاعری سے واضح ہوتا ہے۔ فراقؔ کی شاعری کی لے، اس کا لہجہ ودھنگ، تہذیب کی بھرائی ہوئی واز اور نسو بھری نکھوں سے پیدا ہوا ہے جس کی کسک اپنی مخصوص فراقیہ کیفیت سے ہمیں متاثر کرتی ہے۔ اس کا اپنا لب ولہجہ ہے، سخن کا اپنا انداز ہے اور یہی فراق کی انفرادیت ہے:

نہ پوچھ ہجر میں کس طرح زندگانی کی — الم سے نالے کیے غم سے خوں فشانی کی
کبھو بکا تھا کبھو درد تھا کبھو زاری — ترے بغیر عجب دکھ سے زندگانی کی
نکھوں ہی میں کٹتی ہے ستاروں کی طرح شب — ہم غم زدگاں کو کہاں رام کدھر خواب
درد ہی اپنا عین درماں ہے — بے قراری ہی میں قرار ہے اب
عجب ہی چین اور آرام سے گزرتی تھی — نہ تھے جب تک الٰہی عشق کے آزار سے واقف
فرقت میں زندگی میں کروں کس طرح بسر — تیرے بغیر چین مجھے ایک پل نہیں
جس میں نہ ہووے گو نہ درد و اثر فراق — دیواں میں کوئی (ایک بھی) ایسی غزل نہیں
یہ کس کے دیکھنے کا شوق ہے کہ آئینہ ساں — کھلی ہی رہتی ہے یہ چشم انتظار اپنی
یہاں تک اس نے ٹھکرایا ہے سر کو — کہ بالش پر دھرا جاتا نہیں
دل درد سے خوں ہو بہہ گیا ہے — مژگاں پہ اثر سا رہ گیا ہے

فراق کی شاعری اس روایتی لے کی خری واز ہے جو کچھ عرصے بعد خود دہلی میں بھی مشکل سے سنائی دیتی ہے اور خود یہاں کے شعرا اس روایت سے کٹ کر لکھنوٴ کی پیروی میں شاہ نصیر کا رنگ اختیار کرنے لگتے ہیں۔

فراقؔ کے ہاں سنگلاخ زمینوں میں بھی غزلیں ملتی ہیں لیکن یہاں، لکھنوی شعرا کے برخلاف، زمین کی سنگلاخی نمایاں ہو کر سامنے نہیں تی بلکہ شعر کے لب ولہجہ کے ساتھ ایک جان ہو جاتی ہے اور شعر پڑھتے ہوئے توجہ مشکل زمین کی طرف نہیں جاتی۔ فراق کے ہاں دہلوی روایت کے عین مطابق زمینِ شعر کو اندازِ سخن کے ساتھ ایک جان کرنے کا رجحان ملتا ہے۔ اسی طرح فراق کے ہاں غزل در غزل کہنے کا رجحان بھی موجود ہے لیکن یہاں دوغزلہ سہ غزلہ صرف اپنی قادرالکلامی ومشاق کے اظہار کے لیے نہیں لکھے جا رہے ہیں جیسا کہ اس دور کی لکھنوی شاعری کا عام رجحان ہے۔ انشا، مصحفی، جرأت وغیرہ کے دواوین میں پانچ سات غزلوں سے لے کر اٹھارہ انیس غزلوں تک کی مثالیں ملتی ہیں لیکن نتیجے میں شاعری پہلوانی بن کر رہ جاتی ہے۔ یہی رجحان شاہ نصیر کے ہاں دہلی میں ابھرتا ہے لیکن فراق کے ہاں شاعری

کی حیثیت پہلوانی کی نہیں بلکہ شاعری ہی کی رہتی ہے اور یہی وہ بنیادی بات ہے جو دہلی اور لکھنؤ کے رنگِ سخن میں امتیاز پیدا کرتی ہے۔ فراق کے ہاں اکثر غزلیں طرحی زمینوں میں کہی گئی ہیں۔ لیکن یہاں بھی زور شاعری پر رہتا ہے اور شاعری ایک سنجیدہ سرگرمی ہی رہتی ہے اکھاڑا یا تماشا نہیں بنتی۔ فراق اس دور میں دہلوی رنگِ سخن کے ممتاز نمائندہ بن کر سامنے آتے ہیں اور اسی لیے اس دور کے مطالعے میں ان کی شاعری کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

ہے شعر وہی جس میں اندازِ سخن نکلے
نزدیک فراق اپنے سب خوب ہی کہتے ہیں

اس دور کی شاعری میں لکھنؤ کے مقابلے میں دہلی کی زبان میں قدیم اثرات باقی ہیں۔ فراق کی زبان اسی لیے مصحفی کی زبان سے قریب تر ہے جس میں دہلی کی زبان کے اثرات موجود ہیں۔ لکھنؤ کے ماحول میں وہ الفاظ، محاورے یا روزمرہ، جو بدلتے ہوئے ماحول میں نئی نسل کی زبان کا حصہ نہ بن سکے، تیزی سے از خود ٹکسال باہر ہوتے گئے جب کہ یہ الفاظ و محاورات فراق کی دہلی میں عام زبان کا حصہ تھے اور اسی لیے وہ بے تکلفی سے استعمال میں آئے ہیں۔ فراق کی زبان بھی، ان کی شاعری کی طرح، شاہ حاتم، مرزا مظہر جانجاناں، میر، سودا اور درد کی روایت زبان کا حصہ ہے۔ زیادہ تر الفاظ وہ ہیں جو میر سودا درد کے علاوہ جرأت، انشا، مصحفی کے ہاں بھی ملتے ہیں مثلاً سمکھ۔ بل بے۔ تلک۔ وو ہیں۔ تئیں۔ ٹک۔ سرن۔ زور (بمعنی عجب، بہت)۔ واچھڑے۔ کسو۔ کنے۔ کبھو۔ وغیرہ۔ اسی طرح فعل، ضمیر اور جمع کی صورتیں، علامت فاعلی ''نے'' محذوف اور وعطف کا استعمال اسی طرح ہے جیسا کہ اس دور کے دوسرے دہلوی شعرا اور ''دہلوی شعرائے لکھنؤ'' کے ہاں ملتا ہے مثلاً:

مجھ پاس:	پھری ہے کاغذی مجھ پاس اور قلم گت کا
تو ولیکن	مدت سے ارادہ ہے سفر کا تو ولیکن
درد و مصیبتوں	پامال دل نہ کیجو درد و مصیبتوں سے
نے محذوف	سیکڑوں ہیں گل صد چاک میں دیکھے لیکن
ن غنہ کا استعمال	بوٹا چمن میں کوئی صبا سے جو ہل گیا
کس تو	سیکھا ہے خو یہ کس تو مادۂ ستم سے
بغل بیچ	شیشۂ مے ہے، نہ ساقی ہے بغل بیچ فراق
جمع کی صورت	کس نے یہ باتیں تجھے سکھلائیاں
	کیسی کیسی تو نے قسمیں کھائیاں
شہروں بہ شہروں	انھیں چرخِ دنی شہروں بہ شہروں یہ پھراتا ہے

اسی طرح فعل، ماضی و مستقبل کی مختلف صورتوں کا استعمال ملتا ہے مثلاً

پوچھوں ہوں	بارے فرمایئے اب تم سے میں پوچھوں ہوں فراق
ہوئے گا	گر سرشکِ چشم سے دامن مرا نم ہوئے گا
ہے گا	جہاں ہے اپنا مکاں ہے اپنا یہ محض ہے گا خیال اپنا
لگا تا ہوں گا	اس کے جب مکھڑے کو میں ہات لگا تا ہوں گا
موندوں تھا۔ کھولوں تھا	گاہ موندوں تھا گہے کھولوں تھا سو سو بار چشم

زبان کی یہ وہ صورتیں ہیں جو اب متروک ہوگئی ہیں۔ زندہ زبان اسی طرح بدلتی اور رفتارِ زمانہ کے تقاضے پورا کرتی رہتی ہے۔ بحیثیت مجموعی دیکھیے تو فراق کی زبان اتنی ہی جدید ہے جتنی انشا، مصحفی اور جرأت کی زبان ہے۔ فراق کی زبان اپنے ارتقائی سفر میں میر، سودا، درد کی زبان سے اگلا قدم ہے۔

فراق اس ''روایتِ سخن'' کے شاعر ہیں جس میں زبان و بیان، فکر و خیال اور معنی و مضمون سب مل کر ایک اکائی، ایک وحدت بن گئے تھے اور جب یہ تہذیبی اکائی ٹوٹی تو معنی، احساس اور زبان الگ الگ ہوگئے۔ ولی اللہ محب بھی اسی روایتِ سخن کے شاعر ہیں۔

حواشی:

[۱] تذکرۂ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۱۵۷، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء

[۲] مجموعۂ نغز، جلد دوم، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۵۰، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء

[۳] مجموعۂ نغز، جلد دوم، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۵۰، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء

[۴] تذکرہ ہندی، محولہ بالا، ص ۱۵۷

[۵] تذکرہ شعرائے ہندی (مکتوبہ ۱۱۸۸ھ) بخط میر حسن مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، لکھنؤ ۱۹۷۹ء

[۶] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، مرتبہ حبیب الرحمٰن خاں شروانی، ص ۲۰۸، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ء

[۷] مجموعہ نغز جلد دوم، محولہ بالا ص ۵۰

[۸] تذکرہ ہندی، محولہ بالا، ص ۱۵۷

[۹] تذکرہ ہندی، محولہ بالا، ص ۱۵۷

[۱۰] تذکرۃ الشعرا، مصحفی (نسخہ ندوہ)، مرتبہ اکبر حیدری کاشمیری، ص ۵۸، لکھنؤ ۱۹۸۰ء

[۱۱] پرانے شاعر نیا کلام: فراق، مضمون مشفق خواجہ مطبوعہ سہ ماہی غالب، شمارہ ۲، ص ۵۸۔۵۹، کراچی ۱۹۷۵ء

[۱۲] گلشن بے خار، شیفتہ، مرتبہ کلب علی خان فائق، ص ۳۹۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۱۳] عمدۂ منتخبہ، نواب اعظم الدولہ سرور، ص ۴۵۹، دہلی یونیورسٹی، دہلی ۱۹۶۱ء

[۱۴] تذکرہ آزردہ، مفتی صدرالدین زردہ مرتبہ ڈاکٹر مختارالدین احمد، ص ۶۲، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۴ء

[۱۵] تذکرہ ہندی، مصحفی، محولہ بالا، ص ۱۵۷

[۱۶] مجموعہ نغز جلد اول، ص ۵، جلد دوم، ص ۴۹۔۵۰، محولہ بالا

[۱۷] مجموعہ نغز جلد اول، ص ۵، جلد دوم، ص ۴۹۔۵۰، محولہ بالا

[۱۸] گلشن بے خار، محولہ بالا، ص ۳۹۱

[۱۹] جلوۂ خضر، صفیر بلگرامی، جلد اول، ص ۲۷۴، مطبع نورالانوار، رہ ۱۳۰۲ھ/ ۱۸۸۵ء

[۲۰] دیوانِ فراق (قلمی) کی ''نقل'' کے لیے میں مشفق خواجہ صاحب کا تہِ دل سے شکر گزار ہوں۔ ج۔ج

روایت کی تکرار — دوسرا باب

شیخ ولی اللہ محبؔ: حالات و شاعری

اسی دور اور اسی روایتِ سخن کے ایک اور ممتاز شاعر شیخ ولی اللہ محبؔ [۱] (م ۱۲۰۷ھ؟/۳-۱۷۹۲ء) ہیں۔ محبؔ شاہ جہاں آباد کے رہنے والے [۲] اور حضرت شاہ افضل خدا نما کی اولاد میں سے تھے [۳] جن کی وفات اورنگ زیب عالمگیر کے عہد میں ربیع الاول ۱۱۰۶ھ/نومبر ۱۶۹۴ھ میں دہلی میں ہوئی [۴] ولی اللہ محبؔ خود نوکر پیشہ تھے [۵] جب دلّی اجڑی تو محبؔ بھی تلاشِ معاش میں فرخ آباد چلے گئے اور مہربان خاں رند کے ملازم ہو گئے۔ یہ وہی رند ہیں جو احمد خاں بنگش کے دیوان تھے اور جن سے ایک عرصے تک سوداؔ اور سوزؔ بھی وابستہ رہے۔ محبؔ کب فرخ آباد آئے اس کا پتا نہیں چلتا لیکن تاریخ اور تذکروں کے مطالعے سے قیام فرخ آباد کے دور کا قیاساً تعین کیا جا سکتا ہے۔ میر حسن نے اپنے تذکرے کا پہلا مسودہ ۱۱۸۸ھ میں مکمل کیا۔ اس میں محبؔ کے فرخ آباد آنے اور مہرباں خاں رند سے وابستہ ہونے کا کوئی ذکر نہیں ہے [۶] لیکن جب ۱۱۹۱ھ میں نظر ثانی کے بعد اسے صاف اور مکمل کیا تو اس میں لکھا کہ: ''پیش مہرباں خاں بہ طرف فرخ آباد بسری برد'' [۷] اس سے معلوم ہوا کہ محبؔ دہلی سے ۱۱۸۸ھ کے بعد اور ۱۱۹۱ھ سے پہلے فرخ آباد آئے اور مہرباں خاں رندؔ سے وابستہ ہو گئے جس کا اظہار خود محبؔ نے اپنے ایک شعر میں کیا ہے:

یارب رہے سلامت دنیا میں مہرباں خاں — ہر ملکِ دل کی جس سے آباد بستیاں ہیں

اس کے بعد جو تذکرے لکھے گئے مثلاً تذکرہ مسرت افزا (۱۱۹۳ھ/ ۱۷۷۹ء)، گلشن سخن (۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ء) ان میں محبؔ کے مہرباں خاں رند سے توسل کا ذکر ملتا ہے۔ جب فرخ آباد کی بہار اجڑی اور نجف خاں کی وفات (۱۱۹۶ھ/ ۱۷۸۲ء) کے کچھ عرصے بعد مہرباں خاں فرخ آباد سے لکھنؤ آ کر محلہ رستم نگر میں آباد ہو گئے تو محبؔ بھی بے آسرا ہو کر فرخ آباد سے اپنے وطن دہلی گئے۔ ''تذکرہ ہندی'' میں مصحفی نے دہلی میں اپنی کسی ملاقات کا کوئی ذکر نہیں کیا جس سے معلوم ہوا کہ محبؔ مصحفی کے دہلی سے لکھنؤ آنے (۱۱۹۸ھ) کے بعد دہلی پہنچے۔ اس وقت شاہ عالم کی بادشاہی تھی اور شجاع الدولہ کے بیٹے مرزا میڈھو سربسبز دہلی میں مقیم تھے۔ ثناء اللہ فراق، قدرت اللہ قاسم، مرزا عظیم بیگ عظیم اور انشا اللہ خاں انشا بھی دہلی میں تھے اور یہ سب مرزا میڈھو کی محفلِ مشاعرہ میں شریک ہوتے تھے۔ یہاں محبؔ بھی ان مشاعروں میں نظر آتے ہیں [۸] ان مشاعروں میں ان کی حیثیت ایک بزرگ، متین و بردبار انسان کی تھی۔ یہاں وہ انشاؔ و عظیمؔ کے معرکے میں دونوں فریقین کے درمیان صلح کراتے نظر آتے ہیں جیسا کہ قاسمؔ کے بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ ''شیخ ولی اللہ محبؔ کہ خداش بیامرزد ثالث بالخیر بود......'' [۹] شہزادہ مرزا سلیمان شکوہ ابھی دہلی ہی میں تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہیں شہزادے سے راہ و رسم پیدا ہوئی اور ۱۲۰۵ھ میں وہ شہزادے کے ساتھ یا فوراً بعد لکھنؤ گئے۔ یہاں وہ استاد کی حیثیت سے صیغۂ شاعری میں ملازم ہو کر شہزادے کی غزلیں بنانے پر مامور ہوئے۔ مصحفی نے ''تذکرہ ہندی''

میں لکھا ہے کہ ''از چند سال بصیغۂ شاعری در حضور مرشدزادۂ آفاق مرزا محمد سلیمان شکوہ بہادر امتیاز تمام داشت''[۱۰] شاہ کمال نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''استاد ہم درفنِ شاعری مرشدزادۂ آفاق (مرزا سلیمان شکوہ) بود''[۱۱] لکھنؤ آ کر یہیں کے ناسور کے مرض میں وفات پائی۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''دوسال است کہ بہ مرض مزمن ناسور پا وداعِ جہانِ فانی کردہ.....''[۱۲] مصحفی کا تذکرہ ہندی ۱۲۰۹ھ میں مکمل ہوا۔ گویا محبّ نے ۱۲۰۷ھ میں وفات پائی۔ یہی سالِ وفات کریم الدین نے تذکرہ ''طبقات الشعرائے ہند'' میں دیا ہے[۱۳] اور وہیں لکھنؤ میں شاہ عبدالجلیل کے احاطے میں مدفون ہوئے[۱۴]

بعض تذکرہ نویسوں نے، جن میں میر حسن، عشقی اور شیفتہ شامل ہیں، محبّ کو سودا کا شاگرد لکھا ہے۔ مصحفی نے انھیں ''متبع وہم صحبت مرزا رفیع'' لکھا ہے اور یہی صحیح ہے۔ خود محبّ نے، جن کے لیے سودا ایک مثالی شاعر کا درجہ رکھتے ہیں اور جن کی شاعری پر سودا کے رنگِ سخن کا گہرا اثر ہے، اپنے ایک شعر میں اس بات کو صاف کر دیا ہے:

شاگرد گو نہیں ہوں یہ اندازِ گفتگو
فیضانِ نطق مجھ کو ہے مرزا رفیع کا

اب سوال یہ ہے کہ محبّ سودا کے ہم صحبت کہاں رہے؟ سودا دہلی میں تھے، پھر فرخ آباد، فیض آباد گئے اور پھر لکھنؤ گئے اور وہیں ۱۱۹۵ھ/۸۱-۱۷۸۰ء میں وفات پائی۔ محبّ یا تو دہلی میں سودا کے ہم صحبت رہے جہاں سودا ۱۱۷۳ھ/۱۷۵۹ء تک مقیم رہے یا پھر وہ فرخ آباد میں مہرباں خاں رند کے دورِ دیوانی میں سودا کے ہم صحبت رہے جہاں سودا ۱۱۷۶ھ سے ۱۱۸۳ھ یا ۱۱۸۵ھ تک مقیم رہے اور اس کے بعد وہ فیض باد کر نواب شجاع الدولہ (م ۱۱۸۸ھ/۱۷۷۵ء) سے وابستہ ہو گئے۔ زیادہ امکان دہلی میں ہم صحبت رہنے کا اس لیے ہے کہ ۱۱۸۴ھ۔۱۱۸۸ھ میں لکھے جانے والے میر حسن کے ''تذکرۂ شعرائے ہندی'' میں محبّ کے دہلی سے فرخ آباد آنے کا کوئی ذکر نہیں ہے[۱۵] فیض آباد میں خود میر حسن مرزا رفیع سودا سے بہت قریب تھے اور گاہ گاہ اپنی غزلوں پر اصلاح بھی لیتے تھے[۱۶] اس لیے اس بات کا قوی امکان ہے کہ محبّ نے سودا کی صحبت سے دہلی ہی میں فیض اٹھایا اور وہ اثر قبول کیا کہ ساری عمر نہ صرف اس کا اعتراف کرتے رہے بلکہ سودا کے رنگ میں شاعری بھی کرتے رہے۔ دہلی میں سودا سے فیضِ صحبت اٹھانے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ محبّ اپنے دوسرے معاصرین مثلاً ثنا اللہ فراق، مصحفی، انشا، قدرت اللہ قاسم، عظیم بیگ عظیم وغیرہ سے عمر میں خاصے بڑے تھے اور یہی وجہ ہے کہ جب دہلی واپس آئے تو معرکۂ انشا و عظیم میں ان کی حیثیت ''ثالث بالخیر'' کی تھی۔

سودا کا ذکر محبّ نے متعدد اشعار میں کیا ہے، جن کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ شعر کہتے وقت سودا اور ان کی شاعری کا اثر ان پر غالب رہتا تھا:

تونے سنی ہے مصرعہ سودا سے وہ مثل
وازۂ دہلی ہے خوش آیند دور کا

ریختے کے ملک کا سودا کو بخشا حق نے راج
اس نگر میں کون ایسا ناظم و ناسق ہوا

مصرعِ سودا وردِ زباں کر روز و شب
کھول دو مشکل کشا عقدے مرے مشکل کے کل

ہجر میں اس کے محبّ حیف بقولِ سودا
ہو گئی جان ہوا ایک نفسِ سرد کے ساتھ

ایک شعر میں سودا کی وفات اور میر کے کلکتہ جانے کی طرف اشارہ ملتا ہے:

سودا تو ارم کو ہوئے رخصت یہ غزل سن
کلکتے کو ہوں لکھنؤ اذ سے میر مرخص

محبّ کے دیوان کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ انشا و عظیم کے معرکے میں وہ عظیم کے ساتھ تھے۔ ''ساتوں'' ردیف والی غزل، جس کا ذکر مصحفی نے اپنے تذکرے میں کیا ہے اور جس زمین میں انشا کی

پانچوں ردیف والی غزل کے جواب میں عظیم کے حامی شاعروں نے غزلیں کہی تھیں، محبّ کی غزل بھی ملتی ہے، جس کا مطلع یہ ہے:

تجھے تیرے دردوغم میں کیا غمگسار ساتھوں
گزرے ہیں دو مہینے دن جس کے بار ساتھوں

اسی طرح انشا کی قطعہ نما غزل کا وہ شعر پڑھیے جس میں حکیم ثنا اللہ فراق اور حکیم قدرت اللہ قاسم کی طرف اشارہ کیا ہے:

چڑیوں کی طرح کرتے ہیں چوں چوں مرے آگے
ہوں وہ جبروتی کہ گروہِ حکما سب

اور پھر محبّ کی وہ پندرہ شعر پر مشتمل قطعہ نما غزل پڑھیے جو ان کے دیوان میں ملتی ہے اور جس کے یہ شعر انشا و عظیم کے اس قضیہ کو چکانے کی طرف اشارہ کرتے ہیں تاکہ نواب مرزا میڈھو بیچ میں پڑ کر اس معاملے کو رفع دفع کرا دیں:

مبحث میں آ چکے چاہیے قضیہ شعرا کا
اس فن کے کسی صاحبِ توقیر کے آگے

ہے نقض جو شاعر ہوئے فریادی و دادی
اکبر کے حضور اور جہانگیر کے آگے

نیزے پہ ہدف کرکے رکھیں ہم سرِ حاسد
تیرِ قلم اپنے کے سر تیر کے آگے

ہو رستم میدانِ سخن کے بھی ہمارا
یک مصرع سو مصرع شمشیر کے آگے

جو عرض مطالب کرے مقصد ہی کو پہنچے
باصدق محبّ حضرت شبیر کے آگے

اور پھر یہی ہوا جیسا کہ قدرت اللہ قاسم نے بھی لکھا ہے کہ:

''......نواب کامیاب بزرگی را کاربستہ بایں صاحبان و محبّ مہربان از جائے خود جستہ بجائے ما ہا رسیدہ دلجوئیہا فرمود ایں بزرگاں خصوصاً میر معز الیہ (انشا) کاربستِ بزرگی گشتہ بہ بزرگی بزرگاں پیش مدہ بسینۂ ہر یک چسپیدہ داد بزرگ منشی و خوش خلقی دادہ......'' [۱۷]

در یہ جھگڑا ہجویات کی حد تک پہنچنے سے پہلے ہی ختم ہو گیا ہے۔

ولی اللہ محبّ ''مودب، متواضع و خلیق'' [۱۸] انسان تھے۔ اچھے لوگوں کی صحبت اٹھائی تھی۔ آدابِ محفل اقف تھے۔ صاحبِ دیوان شاعر تھے۔ اس دور کے ممتاز شعرا میں ان کا شمار ہوتا تھا۔ ان کا قلمی دیوان انجمن ترقی ردو کے کتب خانۂ خاص میں محفوظ ہے جس کا اب تک کوئی دوسرا نسخہ دریافت نہیں ہوا [۱۹] اس میں ایک ''مستزاد'' اور ایک ''مخمس'' کے علاوہ باقی سب غزلیات ہیں۔ غزلوں میں بعض قطعہ بند اور بعض مسلسل ہیں۔ سارا کلام سنجیدہ اور ہجو و مدح سے پاک ہے۔ یہی محبّ کا معیارِ شاعری ہے:

ہے یہ شاعر کو سلامت روئے استغنا
نہ کہے ہجو کسی کی نہ کسی کا اوصاف

محبّ کہنہ مشق شاعر ضرور ہیں اور ان کی شاعری عشقیہ شاعری بھی ہے لیکن بنیادی طور پر ان کا میلانِ طبع مضمون فرینی کی طرف ہے:

محبّ جوں آب گوہر بحر میں اشعار کے ہم کو
بہ ہر صورت ابھی ہے معنی تہ دار کی خواہش

معنی کی تلاش میں ان کی شاعری جذبہ و احساس سے اس حد تک عاری ہو جاتی ہے کہ ان کے اشعار عام طور پر قاری کے دل و دماغ کو نہیں پکڑتے۔ جذبے کی کمی ان کی شاعری سے جہاں اثر پذیری کو کم کر دیتی ہے وہاں شعر میں لفظوں کی ترتیب سے وہ قوت بھی پیدا نہیں ہوتی جو شعر میں جان ڈالتی ہے۔ محبّ کی شاعری میں اسی وجہ سے ایک کمی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کا شعر ایک پوری اکائی نہیں بن پاتا۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ بات ادھوری رہ گئی ہے اور شاید اب اگلے شعر

میں عمل کی جائے گی۔ جذبات کی زیادتی اور شدت جہاں شاعری کو بے اثر کر دیتی ہے وہاں جذبات کی کمی بھی اسے کمزور کر دیتی ہے۔ اچھی شاعری حسبِ ضرورت جذبے کے اعتدال سے پیدا ہوتی ہے اور یہ اعتدال محبؔ کی شاعری میں عام طور پر نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ محبؔ کے کلام میں وہ روانی و شگفتگی، وہ انداز و ڈھنگ بھی نہیں ہے جو ثناءاللہ فراقؔ کے کلام میں ملتا ہے۔ مثلاً محبؔ کے یہ چند شعر پڑھیے تا کہ وہ بات جو ہم نے کہی ہے اس کی وضاحت ہو سکے:

درد اس بے درد کے آگے کہا جاتا نہیں
بن کہے بھی سخت مشکل ہے رہا جاتا نہیں

ہم اپنے دل کی حالت کیا کہیں بن موت مرتے ہیں
تجھے ٹک دیکھ لیتے ہیں تو گویا جان پاتے ہیں

یوں نوکِ ہر مژہ پہ نمایاں ہے لختِ دل
جس طرح شاخِ گل سے رہی ہو کلی نکل

ہجر میں کہتے ہیں سن نالہ مرا ہمسائے
کوئی روتا ہے دل آزردہ عجب درد کے ساتھ

نہ کچھ اسباب جینے کا نہ کچھ اسلوب مرنے کا
مرے بیتاب رہنے کا سبب تیرا تغافل ہے

یہ اچھے خاصے شعر ہیں لیکن ان اشعار کو پڑھ کر، اس کے باوجود کہ بات کا ایک پہلو اِن میں موجود ہے، یوں محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کا دل ان میں شامل نہیں ہے مثلاً تیسرے شعر میں پلکوں پر آنے والے آنسوؤں کو شاخِ گل سے نکلتی ہوئی کلی سے تشبیہ دی ہے۔ معنی کے اعتبار سے یہ شعر اچھا ہے لیکن اچھا ہونے کے باوجود یہ پڑھنے والے کے دل و دماغ پر نہیں چھاتا۔ پہلے مصرع میں غم واندوہ کی وجہ سے آنسو پلک پر آئے ہیں اور شاعر نے غم کا اظہار کیا ہے۔ دوسرے مصرع میں شاخِ گل سے کلی کا نکلنا ایک انبساط کی کیفیت کو سامنے لاتا ہے جو پہلی کیفیت یعنی اظہارِ غم سے مختلف و متضاد ہے۔ غم کا اظہار جب انبساط کی کیفیت کو اُبھارے تو ظاہر ہے کہ غم کے اظہار کا وہ اثر نہیں ہو گا جو شاعر کا مقصد ہے، اس لیے یہ شعر اچھا ہوتے ہوئے بھی بے اثر ہے۔ باقی اور دوسرے اشعار کو بھی دیکھیے۔ ان میں جذبہ شامل نہ ہونے کی وجہ سے یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ ساری بات بناوٹی ہے، جیسے جھوٹے منہ بات کہی جا رہی ہو اور اسی لیے قاری اس پر یقین نہیں کرتا اور شعر بے اثر ہو جاتا ہے۔

جذبے سے الگ رہ کر مضمون آفرینی اس دور کا وہ رجحان ہے جو بیک وقت دہلی اور لکھنؤ دونوں مراکزِ ادب میں تیزی سے نمایاں و مقبول ہو رہا ہے۔ ایک طرف زوال پذیر و شکست خوردہ تہذیب نے 'معنی' گم کر دیے ہیں اور دوسری طرف تخلیقی ذہن نئے معنی کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ اس دور میں ادب کی نئی تحریک اور نیا رجحان اسی سمت میں سفر کر رہے ہیں۔ محبؔ کے ہاں بھی مضمون فرینی کا رجحان، اثرِ سوداؔ کے ساتھ، تلاشِ معنی کے اسی رخ پر جا رہا ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے:

پیارے مجھے تیرا یہ تصور ہے رات دن
جاتا رہا خیال بھی آنکھوں سے خواب کا

ان دو کے سوا کوئی فلک سے نہ ہوا یار
یا تیر میری آہ کا یا اس کی نظر کا

جس طرح ہر شجر کو پانی سے تازگی ہے
یوں نخلِ مدعا کو دے برگ و بار رونا

محبت سے طریقِ دوستی سے چاہ سے مانگو
مرے صاحب کسی سے دل جو مانگو راہ سے مانگو

مذہبِ عشق کے عشاق جو ہم مشرب ہیں
وہ نہ کافر ہی ہوئے اور نہ مسلمان ہوئے

تلاشِ معنی کا یہ وہ رجحان ہے جو ایک طرف محبؔ کے ہاں اور دوسری طرف لکھنؤ میں امام بخشِ ناسخ، طالب علی عیشی، راجہ جسونت سنگھ پروانہ اور بیرونِ لکھنؤ قاضی محمد صادق خاں اخترؔ اور مہدی علی خاں زکی مراد آبادی کے ہاں بھی، طلوع

آفتاب کی طرح، ہولے ہولے نمایاں ہو رہا ہے۔

محبؔ نے ہر قسم کی غزلیں کہی ہیں۔ سنگلاخ زمینوں میں جو غزلیں کہی ہیں وہ عام طور پر زمین سے ایک جان ہوگئی ہیں۔ دہلوی رنگِ سخن کا یہ عام مزاج ہے۔ لکھنؤ میں زور زمین پر رہتا ہے اور اسے اس طرح نمایاں کیا جاتا ہے کہ شاعر کی استادی وقادر الکلامی کی دھاک بیٹھے اور اہلِ محفل داد کے ڈونگرے برسائیں۔ دہلی میں یہ عیبِ سخن ہے کہ زمین اپنے وجود یا اپنے مشکل ہونے کا احساس دلائے۔ اس دور میں دہلی میں بھی طویل غزلیں کہنے کا رجحان پیدا ہوگیا تھا۔ یہ رجحان، فراق کی طرح بلکہ اس سے زیادہ محبؔ کے ہاں ملتا ہے۔ محبؔ کی قصیدہ طور غزلوں میں اشعار کی تعداد گیارہ سے لے کر پندرہ، سترہ، اٹھارہ، بیس اور بائیس تک ہے۔ ان کے ہاں غزل در غزل بھی ملتی ہے۔ دو غزلے بھی ملتے ہیں اور کچھ سہ غزلہ بھی ہیں۔

اگر اس دور کی دہلوی شاعری کا مقابلہ لکھنوی شاعری سے کریں تو محسوس ہوگا کہ دہلوی شاعری میں سنجیدگی ہے۔ لکھنوی شاعری میں شوخی ہے۔ دہلی میں تصوف جانِ شاعری ہے۔ لکھنؤ میں شاعری تصوف سے کم و بیش عاری ہے۔ دہلی میں عشق کا وہی طور ہے جو مظہر جانجاناں، شاہ حاتم، یقین، تاباں، میر، سودا اور درد سے عام ہوا۔ لکھنؤ میں عشق معاملہ بندی ہے جس میں عاشق کی نظر محبوب کے جسم پر ہے اسی لیے سراپا لکھنؤ کا مقبول موضوعِ سخن ہے۔ دہلی میں احساسِ ہجر ہے۔ لکھنؤ میں احساسِ وصل ہے۔ دہلی میں عشق کی نوعیت ''حقیقی'' کی طرف لے جاتی ہے۔ لکھنؤ میں یہ خالص ''مجازی'' ہے۔ دہلی کی شاعری عشق کی شاعری ہے۔ لکھنؤ کی شاعری معشوق کی شاعری ہے۔ دہلی کی زبان پر قدیم اثرات موجود ہیں، لکھنؤ میں یہ اثرات بالکل کم یا غائب ہوگئے ہیں۔ محبؔ ان دونوں اثرات کی چکی میں پس کر رہ جاتے ہیں۔ اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ بس روایت کی تکرار کے شاعر ہیں اور اسی لیے ان کے ہاں گفتگو میں کوئی ''انداز'' پیدا نہیں ہوتا۔ ان کا کلام پڑھ کر طرزِ احساس کی تبدیلی کی ضرورت کا شدت سے احساس ہوتا ہے اور یہی وہ کام ہے جو صفِ دوم کے شعرا کرتے ہیں۔

جہاں تک محبؔ کی زبان کا تعلق ہے وہ دہلی کی زبان لکھتے ہیں اور جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، دہلی کی زبان پر قدیم اثرات ابھی باقی ہیں اور وہ عام بول چال کی زبان کا حصہ ہیں۔ یہ وہی اثرات ہیں جو ثناء اللہ فراق کے ہاں بھی ملتے ہیں۔ محبؔ کے ہاں ان کی نوعیت وصورت یہ ہے:

کبھو	بے زر نہ نبھے عشق کبھو سیم براں کا
وو	رات قصداً وو میرے ساتھ نہ سویا تھا
کسو، ٹک	کسو نے ٹک جو لیا نام اس ستم گر کا
تجہ چشم	بیمار کا تجہ چشم کی دیکھا عجب احوال
ہم پاس	ہم پاس اب خدا کا فقط نام رہ گیا
ہوجو	یہ سن رکھو محبؔ تم عاشق نہ کبھو ہو جو
جدی	ہے عشق کی منزل کی جدی راہ جدی بات
کردے ہے	خفا کردے ہے بے صبری سے اپنے یار کو یہ دل
ندان	یہ سب سیہ رو ندان ہے تیرا

اسی طرح سنکھ۔ تو دلیکن۔ سریجن۔ ئیاں۔ اچپلائیاں وغیرہ الفاظ ملتے ہیں۔

محبؔ کے ہاں یہ اثرات کم ضرور ہوئے ہیں لیکن پوری طرح متروک نہیں ہوئے ہیں۔ جب کہ لکھنؤ کے شعرا نے ان الفاظ کے استعمال کو کم و بیش ترک کر دیا ہے۔ اسی طرح ''ھ'' کا استعمال، جو عام طور پر بعض الفاظ سے خارج ہو گیا تھا، محبؔ کے ہاں اب بھی ملتا ہے۔ شہزادہ سلیمان شکوہ کے ہاں بھی اس کا استعمال ملتا ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ قلعۂ معلیٰ کی زبان میں یہ اثر اب بھی موجود تھا۔ مثلاً محبؔ کے ہاں ''ھ'' کے استعمال کی یہ صورت ملتی ہے:

خاکھ (خاک) تو ہو اپنا گرائیں جس خاکھ
ہونٹھ (ہونٹ) ہونٹھ پر اس گل کے بت خالے پڑے
بگھولا (بگولا) بگھولا نہ دامانِ صحرا تک آوے

محبؔ بعض الفاظ کو اسی طرح استعمال کرتے ہیں جس طرح وہ بولے جا رہے ہیں حالانکہ قواعد کی رو سے وہ غلط ہیں جیسے لب سے ''ملبّب'' یعنی لبالب بھرا ہوا ع کہ صبح گے دھرا ملبّب نہ خونِ دل سے ایاغ اپنا۔ اسی طرح بعض تاریخی شخصیات سے منسوب صفات سے وہ نام کو صفت کے طور پر استعمال کرتے ہیں اور اس کی جمع بھی بنا دیتے ہیں جیسے:

روز و شب نکھوں نے کیں گریہ سے وہ یعقوبیاں
بہ بہ گئیں سب دل سے باتیں صبر کی ایوبیاں

محبؔ کی زبان سے اندازہ ہوتا ہے کہ دہلی کی زبان پر اٹھارویں صدی کی زبان کے اثرات، لکھنؤ کے مقابلے میں، کہیں زیادہ تھے اور خود قلعۂ معلیٰ کی زبان پر یہ اثرات اور بھی زیادہ تھے جس کی تصدیق شہزادہ مرزا سلیمان شکوہ کے اردو دیوان سے بھی ہوتی ہے۔ مرزا سلیمان شکوہ شاعری میں ولی اللہ محبؔ ہی کے شاگرد تھے۔

حواشی:

[۱] تذکرۂ شعرائے اردو، میر حسن، مرتبہ محمد حبیب الرحمٰن خاں شروانی، ص ۱۵۹، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ء

[۲] تذکرۂ شعرائے اردو، میر حسن، مرتبہ محمد حبیب الرحمٰن خاں شروانی، ص ۱۵۹، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ء

[۳] مجموعۂ نغز (جلد دوم) قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۱۶۴، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳

[۴] شاہ افضل خدانما کا مزار ''مقابل محل بھولی بھٹیارن (بو علی بختیاری) اور بقول صاحبِ آثار الصنادید (سر سید احمد خاں) بولا خاں پٹھان کی جانبِ شمال ایک چار دیواری میں ہے''۔ ''مزاراتِ اولیائے دہلی'' محمد عالم شاہ فریدی دہلوی، ص ۱۱۸ (بار دوم)، جید برقی پریس دہلی ۱۳۴۶ھ

[۵] تذکرۂ شعرائے اردو، محولہ بالا، ص ۱۵۹

[۶] تذکرۂ شعرائے ہندی، میر حسن، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، لکھنؤ ۱۹۷۹ء

[۷] تذکرۂ شعرائے اردو، میر حسن، محولہ بالا، ص ۱۵۹

[۸] مجموعۂ نغز، محولہ بالا، جلد اول، ص ۸۳۔۸۴

[۹] مجموعۂ نغز، جلد اول، محولہ بالا، ص ۸۴
[۱۰] تذکرۂ ہندی، مصحفی، محولہ بالا، ص ۲۳۱
[۱۱] مجمع الانتخاب، شاہ کمال، ص ۱۳۰
[۱۲] تذکرۂ ہندی، محولہ بالا، ص ۲۳۱
[۱۳] طبقات الشعرائے ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۳۴۸، دہلی ۱۸۴۸ء
[۱۴] تذکرۂ ہندی، محولہ بالا، ایضاً اور مجمع الانتخاب (تین تذکرے)، ص ۱۳۰
[۱۵] تذکرۂ شعرائے ہندی، مکتوبہ بخط میر حسن ۱۱۸۸ھ، مرتبہ اکبر حیدری کاشمیری، لکھنؤ ۱۹۷۹ء
[۱۶] تذکرۂ شعرائے ہندی، محولہ بالا، ص ۱۷۲
[۱۷] مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۸۵، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء
[۱۸] عمدۂ منتخبہ، نواب اعظم الدولہ سرور، ص ۶۷۳، دہلی یونیورسٹی، دہلی ۱۹۶۱ء
[۱۹] انجمن ترقی اردو کے نسخے کی "نقل" کے لیے میں مشفق خواجہ صاحب کا شکر گذار ہوں۔ (ج۔ج)

روایت کی تکرار

تیسرا باب

شہزادہ سلیمان شکوہ: حالات و شاعری

مرزا محمد سلیمان شکوہ[۱] ان چند شعرا میں سے ایک ہیں جنھوں نے اپنے ذوقِ شاعری امارت اور سرپرستی سے اس دور کو متاثر کیا۔ اس دور کے چاروں بڑے شاعر: انشا، مصحفی، جرأت اور رنگین ان کے متوسل تھے۔ ولی اللہ محبؔ ان کے استاد تھے۔ میر سوز نے بھی شہزادہ سلیمان شکوہ سے دوشالہ انعام میں پایا تھا[۲] ان کے علاوہ لکھنؤ کے دوسرے شعرا بھی سلیمان شکوہ کی محفلِ مشاعرہ میں شریک ہوتے تھے۔ انشا و مصحفی کا شورانگیز معرکہ بھی، جس کا چرچا آج تک ہوتا ہے، سلیمان شکوہ کے دربار ہی سے تعلق رکھتا ہے۔ سلیمان شکوہ بادشاہِ دہلی شاہ عالم ثانی آفتاب کے چھوٹے بیٹے اور اکبر شاہ ثانی کے چھوٹے بھائی تھے۔ دہلی کے حالات سے تنگ کر شاہ عالم ثانی کی اجازت سے اور خود شاہ عالم ہی کی طرح، رات کی تاریکی میں کمند ڈال کر قلعے کی فصیل سے اُترے اور ایک گوجر کی پیٹھ پر سوار ہو کر دریا پار کیا اور تیز رفتار گھوڑے پر سوار ہو کر رام پور پہنچے۔ وہاں سے مرادآباد ہوتے ہوئے صوبہ اودھ کے حدود میں لکھنؤ سے تین کوس دور فتح گنج کے مقام پر خیمہ ڈالا اور تین ماہ تک مقیم رہے۔ آصف الدولہ چونکہ شہزادہ جہان دار شاہ جواں بخت کا اس سے پہلے استقبال کر چکے تھے اور کچھ عرصے بعد ان کے طرزِ عمل سے ناراض ہو کر انھیں بنارس بھیج دیا تھا اس لیے سلیمان شکوہ کے قیام کو خلافِ مصلحت سمجھتے ہوئے استقبال کے لیے نہیں گئے۔ تین ماہ بعد گورنر جنرل کارنوالس کے سمجھانے پر آصف الدولہ نہ صرف ان کے استقبال کو گئے بلکہ شہزادے کو مورچھل ہلاتے ہوئے شہر میں لائے، قیام کے لیے کوٹھی دی اور باورچی خانے کے اخراجات کے لیے چھ ہزار روپے ماہوار مقرر کر دیے[۳] لکھنؤ میں سلیمان شکوہ کی آمد ۱۲۰۵ھ/۱۷۹۰ء کا واقعہ ہے[۴]

شعر و شاعری سلیمان شکوہ کی گھٹی میں پڑی تھی۔ ان کے والد شاہ عالم ثانی بھی شاعر تھے اور آفتاب تخلص کرتے تھے۔ جاگیردارنہ نظام میں درباروں کی شہرت شاعروں اور صاحبانِ علم و کمال کی سرپرستی سے ہوتی تھی۔ سلیمان شکوہ نے بھی صیغۂ شاعری قائم کیا اور محفلِ مشاعرہ ترتیب دی۔ ساتھ ہی اس دور کے ممتاز شاعروں کو ملازم رکھ لیا۔ سب سے پہلے انشا ملازم ہوئے۔ انشا نے مصحفی کو ملازم رکھوایا اور ان کے بعد جرأت ئے۔ سعادت یار خاں رنگین پہلے ہی سے ملازم تھے۔ دہلی میں سلیمان شکوہ اپنا کلام شاہ حاتم کو دکھاتے تھے[۵] ان کی وفات کے بعد ولی اللہ محب کو دکھانے لگے اور یہ سلسلہ لکھنؤ میں محبؔ کی وفات تک جاری رہا۔ محبؔ کے بعد وہ اپنا کلام انشا کو دکھانے لگے۔

سلیمان شکوہ ہوش مند انسان تھے۔ خاموشی سے حالات کو دیکھتے اور زندگی گزارتے رہے۔ اسی وجہ سے ان کے اخراجات سلطنتِ اودھ برداشت کرتی رہی۔ جب غازی الدین حیدر کا دور یا اور انگریزوں کے اشارے سے وہ "نواب وزیر" کے بجائے ۱۸۱۹ء میں "بادشاہ" بن گئے تو سلیمان شکوہ سے برابری کے درجے پر ملاقات چاہی۔ شہزادے

نے ریذیڈنٹ کے کہنے سے ملاقات تو کی لیکن مختار محل کی بیماری کی وجہ سے فوراً محفل برخاست کر دی۔ نے الدین حیدر نے اپنی بادشاہت کو مستحکم کرنے کے خیال سے شہزادہ سلیمان شکوہ کی بیٹی مریم بیگم سے ولی عہد نصیر الدین حیدر کی شادی کر دی لیکن نصیر الدین حیدر ان کی دوسری بیٹی ملکہ بیگم پر، جو مرزا سلیم بخت سے بیاہی ہوئی تھی، فریفتہ ہو گئے اور عقد کے خواستگار ہوئے۔ سلیمان شکوہ نے انکار کیا تو بادشاہ نے غضب ناک ہو کر انھیں شہر سے نکل جانے کا حکم صادر کر دیا۔ سلیمان شکوہ لکھنؤ سے کاسگنج چلے گئے اور وہاں سے آگرہ چلے گئے اور یہیں تقریباً دس سال زندہ رہ کر ۲۹ ذیقعد ۱۲۵۳ھ/ ۲۴ فروری ۱۸۳۸ء کو وفات پائی اور سکندرہ میں اکبر بادشاہ کے مقبرے میں دفن ہوئے۔ ''رحمت خدا'' مادۂ تاریخ ہے [۶] لوحِ مزار پر یہ قطعۂ تاریخ کندہ ہے:

چوں فرمود رحلت سلیمان شکوہ　　ز دارِ فنا سوئے ملکِ بقا
بسال دو صدالف وپنجاہ وسہ　　بہ ذیعقد بست و نہم زیں سرا
دران دم ز ہاتف ندا ایں رسید　　بگو کرد بر شاہ ''رحمت خدا'' (۱۲۵۳ھ)

سلیمان شکوہ اردو و فارسی دونوں زبانوں میں شاعری کرتے تھے اور صاحبِ دیوان شاعر تھے۔ شیفتہ نے لکھا ہے کہ ''اکثر شعرائے آں جا از خوانِ نعمتش بہرور و کامیاب بودند'' [۷] غلام ہمدانی مصحفی (م ۱۲۴۰ھ) نے سلیمان شکوہ کی مدح میں (۱۴) اردو قصائد و قطعات لکھے اور انشا (م ۱۲۳۳ھ) کا مشہور قصیدہ: ع صبح دم میں نے جو لی بستر گل پر کروٹ'' بھی سلیمان شکوہ کی مدح میں لکھا گیا ہے۔

سلیمان کی اہمیت یہ ہے کہ وہ اس دور میں شعر و ادب کے سب سے بڑے مربی تھے۔ خود سلطنت اودھ کے حکمرانوں کے دربار سے براہ راست اتنے شعرا وابستہ نہیں تھے جتنے اس وظیفہ خوار مغل شہزادے کے دربار سے وابستہ تھے۔ سلیمان کو نہ صرف شعر و شاعری کا ذوق تھا بلکہ خود بھی شاعری کرتے اور مصرع طرح پر غزلیں کہتے تھے۔ ان کے ''دیوان'' [۸] میں ایسی متعدد غزلیں ملتی ہیں جن پر اس دور کے ممتاز شعرا مثلاً جرأت، انشا، مصحفی اور رنگین نے بھی طبع زمائی کی ہے۔ سنگلاخ زمینوں میں بھی انھوں نے رواں اور صاف غزلیں کہی ہیں۔ ان کے ''کلیات'' میں زمانۂ لکھنؤ کا کلام بھی شامل ہے اور زمانۂ دہلی کا بھی۔ ان کا کوئی انفرادی رنگ نہیں ہے بلکہ وہ ہر اس رنگ میں شعر کہتے ہیں جو اس زمانے میں مقبول و پسندیدہ تھا۔ ان کے کلام میں اسی لیے مختلف طرز اور لہجے ملتے ہیں۔ شاعری ان کے لیے ایک دلچسپ مشغلہ ہے جس کا مقصد مجلسی زندگی کو رونق بخشنا ہے۔ بنیادی طور پر ان کا لہجہ زبان و بیان کے عام عاشقانہ رنگ سے بنتا ہے لیکن ان کا یہ فطری لہجہ بھی لکھنوی رنگ و اثر کی وجہ سے دب جاتا ہے۔ اس زمانے میں دو طرز، دو انداز مقبول تھے۔ ایک ''معاملہ بندی'' کا طرز، جس کے سب سے بڑے اور نمائندہ شاعر جرأت تھے اور دوسرا ایسی سنگلاخ زمینوں میں غزلیں اور مسلسل غزلیں کہنا جس سے قادر الکلامی کا اظہار ہوتا ہو۔ سلیمان شکوہ نے یہ دونوں انداز اختیار کیے۔ لیکن ان کی معاملہ بندی مختلف رنگ و مزاج کی حامل ہے۔ یہاں ''محبوب'' خود ''عاشق'' کو مناتا ہے اور سمجھتا ہے کہ یہ اس کی خوش بختی ہے کہ وہ اس سے مل رہا ہے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

کل خفا سے دیکھ مجھ کو گدگدا کر بولے آپ　　اے لو اے لو وہ ہنسی آئی تمھاری ناک پر
لے لیا چٹ سے بوسہ تو بولے　　ہم نہیں تجھ سے بولتے چل دور
نشے میں کے وہ سب مجھ سے یوں لگے کہنے　　چلو نہ سو رہیں ہم تم پلنگ کے اوپر

وہ آنکھ مچولی میں مجھے چور بنا کر بولے کہ مرے سر کی قسم کھولے اگر چشم

جرأت کے ہاں محبوب کی اہمیت ہے۔ وقتِ وصل عاشق اس کا طرح طرح سے خیال رکھتا ہے، روٹھ جائے تو اسے مناتا ہے لیکن شہزادے سلیمان شکوہ کا محبوب خود عاشق کو مناتا ہے۔ وصل کو خود اپنے نصیب کی خوبی جانتا ہے۔ اس رویے نے سلیمان شکوہ کی معاملہ بندی سے وہ مزہ بھی چھین لیا جو جرأت کی شاعری میں ملتا ہے مثلاً سلیمان کے یہ چند شعر دیکھیے:

کل سلیماں چلا جو روٹھ کے میں — تو مجھے ہنس کے وہ منانے لگا

میں روٹھ کر چلا تو سلیماں وہ بول اٹھے — آگے قدم رکھے تو ہمارا لہو پیے

اس پری کے زہے نصیب اجی — جو سلیماں کے ساتھ جا سوئی

وہ پری رات سلیماں سے یہ ہنس کر بولی — آیئے آیئے یاں آیئے اور سو رہیے

سنگلاخ زمینوں میں شعر کہنے کا وہ عمل تو وہ سلیمان نے رواجِ زمانہ کے مطابق قبول کیا تھا لیکن یہ رنگ ان کے مزاج سے مطابقت نہیں رکھتا۔ وہ تو چھوٹی، رواں بحر میں زبان کے چٹخارے دار شعر کہنے کا مزاج رکھتے تھے:

کہا میں نے کہ ہو تم کیوں خفا سے — تو بولے آپ کی صاحب بلا سے

چشمِ عرفاں سے دیکھ تو اے ماہ — مہر آئینہ دار ہے کس کا

عشق میں رکھتے ہی قدم ہم نے — سر پہ اپنے اُٹھا پہاڑ لیا

میں کہا مرتا ہوں، بولے مریے — مرتے کے پیچھے نہ مرتا کوئی

برقع نہ اٹھا بزم میں تو مونہہ سے وگرنہ — حالت ابھی ہو جائے گی تغئیر کسو کی

گالیاں سیکڑوں ہر بات میں اب دینے لگے
دیکھیو جھڑتے ہیں کیا مونہہ سے مرے یار کے پھول

یہ شاعری روایت کی تکرار کی شاعری ہے اسی لیے اس میں گھسے پٹے پن کا احساس ہوتا ہے۔

سلیمان شکوہ نے رواجِ زمانہ کے مطابق نہ صرف دوغزلہ سہ غزلہ لکھے بلکہ سنگلاخ زمین میں ایک ساتھ (۹) غزلیں بھی کہی ہیں۔ ان کے کلام کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ یہ کسی بادشاہ یا شاہزادے کا کلام ہے۔ وہ بار بار وارثِ تاج و تخت ہونے کی خواہش کا اظہار کرتے ہیں:

کیوں تختِ شہی کے ہم وارث نہ سلیماں ہوں — ہے ظلِ الٰہی کے سایے میں یہ ظلِ اپنا

ہو کیوں نہ تاج و تخت سلیماں کو اب نصیب — سایہ ہے اس کا فرق پہ شیر اللہ کا

تاجِ شہی کا وارث تو کیوں نہ ہو سلیماں — تیمور کا ہے پوتا عباس کا نواسا

تاج و تخت اپنے سلیمان کو یا شاہِ نجف — آپ چاہیں تو ابھی پل میں دلا سکتے ہیں

یاعلی بہر خدا اپنے سلیماں کو شتاب — تاج شاہی بخشیے، مثلِ سلیماں کیجیے

اسی طرح اپنی غزلوں کے مقطعوں میں اپنے تخلص کی رعایت سے وہ سارے اشارے مثلاً تختِ سلیماں، پری، دیو، بلقیس، سبا، ہدہد، خاتم وغیرہ کے الفاظ لاتے ہیں جن کا تعلق حضرت سلیمان سے ہے۔ جس سے مقطع میں ایک لطف اور دلچسپ معنویت پیدا ہو جاتی ہے:

سرکشی گر وہ پری زاد سلیماں سے کرے — تو جلا دے وہ ابھی علم سے تسخیر کے پر

ہدہدِ عیش تو بلقیس سے جا کہہ کہ یہاں	اب کوئی دم کو سلیماں کی سواری اتری
ٹھنڈی جو بھری سانسیں کل رات سلیماں نے	نیند آ گئی ان کو اور وہ بادِ صبا سمجھے
خوف سے لوگوں کے خاتم کو سلیماں وہ پری	تیری خاطر ارے مٹھی میں چھپا لائی ہے

کلیاتِ سلیمان شکوہ کا بڑا حصہ غزلوں پر مشتمل ہے۔ ایک مستزاد بھی ہے اور دو قصیدے بھی۔ ایک مثنوی بھی ہے جو مثنوی کی روایتی ہیئت کے مطابق مناجات، نعت و منقبت سے شروع ہوتی ہے اور ''در بیانِ بے قراری خواہش'' ''در تعریف سراپا'' اور ''ایام گذشتہ کی یاد'' پر ختم ہوجاتی ہے۔ فارسی کلام (۲۷) غزلیات، ایک مخمس، ایک فرد، چار رباعیات اور ایک بیت پر مشتمل ہے۔ بحیثیت مجموعی سلیمان کی شاعری میں کوئی انفرادی رنگ یا گہری معنویت نہیں ہے۔ وہ سامنے کی باتیں، جن میں کبھی کبھی زبان کا لطف آ جاتا ہے، بیان کرتے ہیں۔ وہ اس دور میں اس لیے قابلِ ذکر ہیں کہ انھوں نے دہلی سے لکھنؤ آ کر شاعری اور شاعروں کی ایسی سرپرستی کی کہ خود سلاطینِ اودھ اس دور میں نہ کر سکے۔ انشاء، جرأت، مصحفی، محبؔ، رنگین، سلیمان شکوہ کے دربار کے ہی شاعر تھے۔

اب تک انشاء مصحفی کے معرکے میں سلیمان شکوہ کی حمایت کا پہلو نظروں سے اوجھل تھا۔ ''کلیاتِ سلیمان'' کے مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہوجاتی ہے کہ سلیمان شکوہ انشاء کے طرف دار اور مصحفی کے خلاف تھے۔ انھوں نے اس زمین میں خود بھی دو غزلیں کہی تھیں اور انھیں سرِ محفل پڑھوایا تھا۔ پہلی غزل کے مقطع میں یہ شعر آتا ہے:

ایک اور غزل کہیے سلیمان اب ایسی	جس سے کہ جھکے شاعرِ مغرور کی گردن

یہ ''شاعرِ مغرور'' مصحفی تھے اور اس کا ثبوت دوسری غزل سے ملتا ہے جس میں واضح طور پر نہ صرف مصحفی کو 'میاں' کہا ہے بلکہ ان کی غزل کا جواب دے کر اعتراضات بھی کیے ہیں:

پوچھو نہ میاں مجھ سے کہ سر کیوں ہو جھکائے	اٹھتی بھی سنی ہے کہیں مجبور کی گردن
سب صاحبوں نے اس کو جو باندھا ہے یہ کہیے	دیکھی ہے کسی نے بھی سقنقور کی گردن
اور دوسری ہے لفظ بلور اس کو بھی ناحق	ٹھیرایا زبردستی سے بلّور کی گردن
پھر تیسری باندھی جو ماہی پر ہوا ہو	ہاں، اس پوہلی عقل سے معذور کی گردن
پھر چوتھے کڑی لفظ ہے کہنا اسے کڑی	ہو اس کڑی میں تم سے ہی لنگور کی گردن
کافور سو میت سو لگاتے ہیں عزیزو	معشوق وہ کیا جس کی ہو کافور کی گردن

اس غزل سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ سلیمان شکوہ شاعر مغرور میاں مصحفی سے ناخوش تھے اور انشا، جو ہوا کے رُخ کو دیکھتے تھے، شہزادے کی شہ پر میدان میں کود پڑے اور پھر جو کچھ انھوں نے کیا اس میں شہزادہ سلیمان شکوہ کی مرضی شامل تھی اسی لیے مصحفی نے قصیدہ بر اں (قصیدہ در اتہام انشا) لکھا اور اسے سلیمان کو پیش کر کے آصف الدولہ سے انصاف کے طالب ہوئے۔

سلیمان شکوہ کی زبان پر دہلی کی زبان کے اثرات موجود تھے اور اسی لیے جرأت و انشا کے برخلاف ان کے ہاں وہ الفاظ استعمال میں آتے ہیں جو اس دور میں لکھنؤ میں متروک ہو گئے تھے مثلاً:

کھجانا (چڑانا):	ورنہ پھر چکھو گے اس میرے کھجانے کا مزا
اہلے گہلے	........اہلے گہلے پھری چمن میں

سب نال بال کی صورت

بال بال
کیا خوشۂ عنب سے ڈھکار ہے ہو یارب

ٹپکار رہا
جڑا جو ڈھگدھگی پرنگ رہے ہے

ڈھگدھگی

اسی طرح "کسو۔ دو ہیں۔ باؤ۔ ٹک۔ اب کی۔ چنگا ہوئے گا۔ دیکھوں ہوں" ۔ کے الفاظ اور فعل کی وہ صورتیں، جو دہلی بالخصوص قلعہ معلّی میں رائج تھیں، ملتی ہیں۔ چند اور الفاظ جو سلیمان کی زبان پر چڑھے ہوئے تھے اور جن کا تعلق قلعہ کی زبان سے ہے، وہ سوائے سلیمان شکوہ کے کسی اور شاعر کے ہاں نہیں ملتے مثلاً سلیمان "پر" یا "پہ" کے بجائے "پو" بولتے ہیں جیسے:

پو(پر۔پہ): یہاں تلک حسن پو مفتون ہے اپنے کہ وہ شوخ

تو یہ آپ کا ہم پو احسان ہو گا

ایک غزل میں "پومہر" ردیف ہے ایک اور غزل میں "پور کھ" ردیف ہے۔

اسی طرح "ھ" کا استعمال کثرت سے ملتا ہے۔ یہ استعمال آبرو کے دور میں ہی کم و بیش ختم ہوگیا تھا لیکن معلوم ہوتا ہے کہ شہزادگان اور سلاطین کی زبان پر اب بھی چڑھا ہوا تھا، مثلاً:

راتہہ تو سب کٹ گئی اس کے تصور میں کہیں

راتہہ (رات)
اس قدر تڑپھا کہ میرا خوں سے دامن بھر گیا

تڑپھا (تڑپا)
دیکھتے کیا ہو گھاڑ گھاڑ آنکھیں

گھاڑ گھاڑ (گاڑ گاڑ)
جن میں یہ شوخیاں ہوں، یہ اچھپلائیاں ہوں

اچھپلائیاں (اچپلائیاں)
وہ باتہہ کہ جس سے کام نکلے

باتہہ (بات)
منھ سے مت بات نکالو کہ اجھی

اجھی (اجی)
کوئی تقدیر کے لکھے کو مٹا سکھتا ہے

سکھتا (سکتا)

یہی صورتیں ولی اللہ محبّ کے ہاں بھی ملتی ہیں جن کا ذکر ہم محبّ کے ذیل میں کر آئے ہیں

حواشی:

[۱] تذکرۂ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۱۲۰، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء

[۲] تذکرۂ ہندی، ایضاً، ص ۱۲۱

[۳] سوانحات سلاطین اودھ، جلد اول کمال الدین حیدر حسینی، ص ۲۷۵۔۲۸۰، مطبع نولکشور لکھنو، اکتوبر ۱۸۹۶ء

[۴] ایضاً، ص ۲۸۲۔

[۵] مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۳۰۱، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء

[۶] سخن شعراء، عبدالغفور خان نساخ، ص ۲۲۱، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۷] گلشن بے خار، مصطفٰے خان شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۲۴۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۸] کلیات شہزادہ سلیمان شکوہ، مرتبہ ڈاکٹر شاہ عبدالسلام، لکھنؤ ۱۹۸۲ء

روایت کی تکرار

چوتھا باب

میرزا محمد تقی خاں ہوس: حالات و مطالعۂ شاعری

نواب میرزا محمد تقی خاں، ہوس تخلص (۱۱۸۰ھ۔۱۲۵۱ھ/ ۶۷۔۱۷۶۶۔۳۶۔۱۸۳۵ء) اس دور کے ممتاز شاعر تھے جنھوں نے نہ صرف ایک ضخیم "دیوان" یادگار چھوڑا بلکہ اپنے عہد میں محفل مشاعرہ کے ساتھ ساتھ شعر و ادب کی سرپرستی بھی کی۔ غلام ہمدانی مصحفی ان کی سرکار سے وابستہ تھے[۱] شعرا کی سرپرستی کے باعث سعادت خاں ناصر نے انھیں "شاعرِ مسیحی نفس" [۲] لکھا ہے۔ میرزا ہوس افتخار الدولہ نواب مرزا علی خان بہادر کے بیٹے اور عہدِ محمد شاہ کے امیر موتمن الدولہ محمد اسحٰق خاں کے پوتے تھے۔ نجم الدولہ مرزا محمد خان، مرزا محمد علی خاں سالار جنگ ان کے چچا اور ائمۃ الزہرا نواب بہو بیگم (وفات ۱۲۳۱ھ/ ۱۸۱۶ء) پھوپھی تھیں۔ نواب بہو بیگم نواب شجاع الدولہ کی بڑی بیگم اور نواب آصف الدولہ کی والدہ تھیں۔ نواب ہوس کا بیٹا میرزا علی نقی جنوں[۳] اور دو بیٹیاں حیات النساء حیا[۴] اور پارسا[۵] بھی شاعر تھیں۔

مرزا ہوس کا سالِ پیدائش اور سالِ وفات دونوں معلوم نہیں ہیں لیکن معاصر تذکروں کی مدد سے ان کا تعین کیا جا سکتا ہے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "عمرش از چہل متجاوز خواہد بود" [۶] گویا آغاز تذکرہ ۱۲۲۱ھ کے وقت ان کی عمر اگر ۴۲ سال مان لی جائے تو ہوس کا سالِ ولادت کم و بیش ۱۱۸۰ھ متعین کیا جا سکتا ہے۔ قاضی عبدالودود کا بھی یہی خیال ہے کہ "مصحفی نے ہوس کا حال غالباً ۱۲۲۱ھ میں لکھا ہے" [۷] اسی طرح "تذکرۂ شعرا" [۸] میں یا ہے کہ "روزے چند است کہ ازیں دار ہوس رفت"۔ یہ تذکرہ قاضی عبدالودود کی تحقیق کے مطابق ۵/ ذالحجہ ۱۲۴۷ھ اور رجب ۱۲۵۱ھ کے درمیان لکھا گیا" [۹] اس کے معنی یہ ہوئے کہ ہوس کا انتقال "رجب" ۱۲۵۱ھ سے چند ماہ پہلے ہوا۔ سالِ وفات ۱۲۵۱ھ کی مزید توثیق نواب ہوس کے وثیقے کی تقسیم کے کاغذات سے بھی ہوتی ہے۔ ڈاکٹر سید سلیمان حسین نے لکھا ہے کہ وثیقہ آفس سے "اتنا معلوم ہو سکا کہ ان کے وثیقے کی تقسیم ۲۰ شوال ۱۲۵۱ھ/ ۸/ فروری ۱۸۳۶ء کو عمل میں آئی تھی اس لیے یقین ہے کہ ہوس نے تاریخِ مذکور سے چند ماہ قبل انتقال کیا ہوگا[۱۰] ان تمام شواہد کی روشنی میں ہوس کا سالِ وفات ۱۲۵۱ھ متعین کیا جا سکتا ہے۔

ہوس مصحفی کے ممتاز شاگرد تھے۔ ۱۲۲۱ھ میں مصحفی نے لکھا کہ "عرصۂ چار سال گذشتہ باشد کی ملازم و رفیق ایشانم۔ مرا با استادی برداشتہ ہمیشہ مشورۂ سخن از من می گیرند" [۱۱] گویا ۱۲۱۷ھ سے مشورۂ سخن و ملازمت کا یہ سلسلہ شروع ہوا۔ عشقی نے لکھا ہے کہ ہوس "جوانِ سلیم الذہن و ذکی الطبع" [۱۲] تھے۔ اعظم الدولہ سرور نے بتایا ہے کہ ہوس "امیر زادہ، خوش اختلاط، قابل و ظریف، عمدہ معاش تھے[۱۳] سب سے محبت و خلوص سے پیش آتے تھے۔ خود بھی ایک شعر میں کہا ہے کہ:

رہا ہر ایک سے جداگانہ مجھے تھا پسِ مرگ
نعش پر جمع میری گبر و مسلماں ہوں گے

مصحفی نے انھیں "جوانیست بزیورِ فضل وکمال آراستہ، درحال مہذب الاخلاق پیراستہ...... بزرگان الیشاں ہمیشہ مقربِ ملوک وسلاطین بودہ آمدہ اند وخود مقرب نواب وزیر......"[۱۴] شیفتہ نے انھیں "مظہر مکارم پسندیدہ ومصدر اوصاف حمیدہ"[۱۵] لکھا ہے۔ نصر اللہ خاں خویشگی نے لکھا ہے کہ ہوسؔ "اہلِ سخن میں برگزیدہ" تھے[۱۶]

ہوس اپنے دور کی ایک پسندیدہ اور مقبول شخصیت تھے۔ اپنی خوش اخلاقی، خوش کلامی، شعر گوئی اور علم پروری اور طرحی وغیر طرحی مشاعروں کے اہتمام وشرکت کی وجہ سے معاشرے میں عزت واحترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ شاعر بھی ایسے تھے کہ ان کے اشعار اس زمانے میں خاص وعام کی زبان پر چڑھے ہوئے تھے جس کی تصدیق مصحفی کے اس بیان سے کہ "اشعارِ بدارش زبان زد صغار وکبار" سے بھی ہوتی ہے۔

ہوس نے ضخیم "دیوانِ اردو" کے علاوہ ایک مثنوی "لیلیٰ مجنوں" اور ایک مثنوی "گل وصنوبر" کے نام سے تصنیف کی ہے۔ "مثنوی لیلیٰ مجنوں" کے علاوہ ان کا "دیوانِ اردو" اور "مثنوی "گل وصنوبر" سب غیر مطبوعہ ہیں۔ سید حسین بلگرامی نے ۱۸۹۶ء میں "سلسلہ مختار اشعار" کے تحت کلام ہوس کا انتخاب شائع کیا تھا جو بعد میں ایک اور مجموعے میں مدراس سے شائع ہوا۔ حسرت موہانی نے "انتخابِ سخن" کی جلد ششم، جزو دوم میں بھی ہوس کا انتخاب ۱۹۴۳ء میں شائع کیا تھا۔ ہوس کے بہت سے مخطوطے مختلف کتب خانوں کی زینت ہیں[۱۷] میرے پاس "دیوانِ ہوس" کے مخطوطے کی جو عکسی نقل ہے وہ ۲۰ رصفر المظفر ۱۲۸۱ھ کا مکتوبہ ہے اور جس کا کاتب بلند خاں ہے۔ میں نے مطالعۂ ہوس میں اسی مخطوطے (مخزونہ قومی لائبریری اسلام آباد) سے استفادہ کیا ہے۔

ہوس اپنے دور کے ایک قادر الکلام، مشاق، پرگو، اور مقبول شاعر تھے۔ مقبول شاعر وہ ہوتا ہے جو اپنے دور کے فردِ معاشرہ کے جذبات واحساسات کی ترجمانی فنی شعور کے ساتھ اس طور سے کرتا ہے کہ اس کے شعر عام وخاص کی زبان پر چڑھ جاتے ہیں۔ ہوسؔ اس دور میں ایک ایسے ہی شاعر تھے۔ اب سوال یہ ہے کہ آخر ہوس کے کلام میں ایسی کون سی بات تھی جس نے ان کو ایسا مقبول بنایا کہ ان کے شعر دلوں کی ترجمانی کر کے لوگوں کی زبان پر چڑھ گئے۔ ان کے کلام میں رموز وکنایات وہی ہیں جو دوسرے معاصر شعرا کے ہاں نظر آتے ہیں۔ وہ پوری طرح روایتی شاعری سے وابستہ ہیں۔ ان کے ہاں گل وبلبل، قفس وصیاد، چمن وباغباں وغیرہ کی علامات اور دوسری تلمیحات بھی استعمال ہو رہی ہیں لیکن فرق یہ ہے کہ ہوسؔ نے ان رموز وکنایات کا رشتہ زمانے کے حالات، واقعات، سانحات، اپنے عہد کی صورتِ حال اور بے آبرو ہوتی ہوئی تہذیب کی گرتی دیواروں سے اس طرح ملا دیا ہے کہ سامع یا قاری، جب ہوس کے شعر سنتا یا پڑھتا ہے، تو اس کا ذہن، اپنے چاروں طرف ہونے والے واقعات وسانحات سے جا ملتا ہے اور اسے ہوسؔ کے اشعار میں اپنے دلی جذبات واحساسات کی، شاعرانہ سلیقے کے ساتھ، ایسی ترجمانی ملتی ہے کہ وہ انھیں سن کر پھڑک اٹھتا ہے۔ ہوس اپنے اشعار میں براہِ راست واقعات کا ذکر نہیں کرتے لیکن ان واقعات سے پیدا ہونے والے احساس کو اخلاص وفنی پختگی کے ساتھ، اس طرح شعر کا جامہ پہناتے ہیں کہ سامع یا قاری کا ذہن، جو اس واقعہ سے براہ راست واقف ومتاثر ہے، اس واقعہ سے جا ملتا ہے اور سلیقے سے کہا ہوا شعر سامع کے دل کو تھام لیتا ہے۔ میرؔ نے بھی اپنے دور میں یہی کیا تھا۔ اٹھارویں صدی کی نبض پر میرؔ کا ہاتھ تھا اور اس سے پیدا ہونے والا احساس ان کی شاعری اور لہجے میں اس طرح سرایت کر گیا تھا کہ میرؔ کی شاعری اس دور کی ترجمان اور آواز بن گئی تھی۔ لیکن میرؔ نے یہ کام دو سطحوں پر کیا

ہے۔ ایک سطح پر وہ مخصوص واقعہ اور اس کا کرب براہِ راست اس دور کے انسان کو متاثر کرتا ہے اور دوسری سطح پر وہ شعر اپنے دور سے نکل کر آفاق سے جا ملتا ہے۔ میر کی مقبولیت و عظمت اسی دو سطحی تہ داری میں پوشیدہ ہے۔ میر کے زمانے میں میر کے شعر ان واقعات اور اس فضا کی وجہ سے مقبول تھے جس سے اس دور کا انسان گزر رایا گزر رہا تھا۔ آج میر کے شعر پڑھتے ہوئے وہ واقعات آج کے انسان کے سامنے نہیں آتے لیکن معنی و احساس کی آفاقی صورت آج بھی ہمارے دلوں میں اُتر جاتی ہے۔ اسی لیے میر اپنے دور میں بھی مقبول و عظیم تھے اور آج بھی مقبول و عظیم ہیں۔

مرزا تقی ہوس کے ساتھ یہ صورت نہیں ہے۔ وہ صرف ایک ہی سطح کے شاعر ہیں۔ وہ اپنے دور کی ترجمانی تو کامیابی سے کر سکے لیکن آفاقیت کی مملکت کو فتح نہ کر سکے۔ اس لیے آج ہوس کے اشعار ہمارے دامن دل کو اس طرح نہیں پکڑتے جس طرح میر کے شعر پکڑتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ ہوس اس دور کے مقبول شاعر ہوتے ہوئے بھی صف دوم میں کھڑے نظر آتے ہیں۔

ہوس کی شاعری میں ایک طرف روایتی اشارات محدود سطح پر آپ سے کلام کرتے ہیں لیکن ایسے اشعار بھی ہیں جو اپنے دور کی ترجمانی کرتے ہوئے احساس و ادراک کی گرمی، کرب کی کیفیت اور احساس محرومی کی شدت سے آج کے قاری کو بھی متاثر کرتے ہیں مثلاً یہ غزل دیکھیے:

اس پری رو نے نہ مجھ سے ہے نباہی کیا کروں — سر کہاں پٹکوں کہاں جاؤں، الٰہی کیا کروں
ہے گدائی در کی تیرے سلطنت اے شاہِ حسن — لے کے میں یہ تاج وتخت و بادشاہی کیا کروں
وصل کا دن ہے و لے آنکھوں میں میرے سامنے — ہے کھڑی شبہائے مژگاں کی سیاہی کیا کروں
تختہ تختہ ہو گیا طوفان میں آ کر جہاز — تم سے اے یارو بیاں اپنی تباہی کیا کروں
دیکھ کر وضع قزلباشی تیری، بولا یہ گل — سامنے اس کے ہے لافِ کج کلاہی کیا کروں
ہے تو وہ دشمن یہ محضر دیکھ کر خوں کا ترے — سوچتا ہے اس پہ میں اپنی گواہی کیا کروں
ٹکڑے ٹکڑے دل ہوا جاتا ہے پہلو میں ہوس — ذبح کرتی ہے بتاں کی کم نگاہی کیا کروں

اس دور میں جب یہ غزل مشاعرے میں پڑھی گئی ہوگی، اودھ کے واقعات اور دہلی کے سانحات ایک ایک کر کے سننے والوں کے سامنے آ گئے ہوں گے۔ "کیا کروں" کی ردیف اس بے چارگی ولا چاری کو اور تیز کر رہی ہے جس سے یہ معاشرہ اور اس کا فرد دوچار تھا۔ سارا معاشرہ معاشی وسماجی اعتبار سے ایسے اندرونی خلفشار میں مبتلا تھا کہ اسے کوئی اور راستہ نظر نہیں آ رہا تھا۔ یہی اس کی بے چارگی تھی "کیا کروں" ردیف کا راستہ شعور کا راستہ ہے اور اسی لیے اس غزل میں رونا دھونا یا آپا پیٹنے والا لہجہ نہیں ہے۔ ایک غزل کے یہ چند شعر اور دیکھیے:

خواہ وہ قید رکھیں خواہ وہ آزاد کریں — ہم کو طاقت نہ رہی اتنی کہ فریاد کریں
گل سے کہہ جا کے اسیروں کی طرف سے یہ صبا — قید سے چھوٹے تو ہم پھر چمن آباد کریں
مجھ کو ڈر ہے نہ کہیں بادِ صبا کے جھونکے — اس چمن سے بھی میری خاک کو برباد کریں
کچھ شعور ان کو ہو تو زمزمہ سنجانِ چمن — طرز میں نالہ کے اپنا مجھے استاد کریں
جن ذبیحوں کو ہوس پاس ہو قاتل کا بھلا — کس طرح نالہ تہِ خنجر بیداد کریں

یہی لہجہ، یہی طرز ہوس کا اصل لہجہ ہے اور اسی لہجے میں اپنے دور میں ہوس کی مقبولیت کا راز پوشیدہ ہے:

سب سے جدا ہے لہجہ ہمارا تو اے ہوس
زنہار یہ زباں نہیں روم و عراق میں

ہوس کے اشعار میں یہ اشارے اتنے واضح اور معاشرے کی روح کا کرب ان میں اس طرح پیوست ہے کہ یہ اس دور کے فرد کے ترجمان بن کر تزکیۂ نفس (کیتھارسس) کا ذریعہ بن جاتے ہیں۔ شعر کے ذریعے فرد کے جذبات کا تزکیۂ نفس ہوس کی شاعری کی اہم و بنیادی خصوصیت ہے۔ سیاسی، معاشرتی و معاشی تباہی سے پیدا ہونے والی صورتِ حال کا اظہار ہی معاشرے اور فرد کے جذبات کی ترجمانی کر سکتا تھا اور اس دور میں ہوس کی شاعری یہی کام کرتی ہے۔ یہ چند اشعار اور دیکھتے چلیے تا کہ اس مختلف رنگِ سخن کا پوری طرح اندازہ ہو سکے:

بال و پر جھڑ گئے جب کنجِ قفس میں میرے
ہے ستم تب مجھے صیاد نے آزاد کیا

جھڑ گئے لالہ و گل بادِ خزاں کے ہاتھوں
حیف صد حیف کہ وہ رنگِ گلستاں نہ رہا

نہ کوہ نہ صحرا نہ بیاباں وطن اپنا
اک عمر سے ہے گوشۂ زنداں وطن اپنا

مرغانِ قفس کہتے ہیں صیاد سے رو کر
کیا دن تھے جو تھا صحنِ گلستاں وطن اپنا

نقش ہائے رفتگاں کا سلسلہ جاتا رہا
ہم تو تھک کر رہ گئے اور قافلہ جاتا رہا

اے تیغِ اجل بہر خدا ان کی خبر لے
احوال ہے زندانیوں کا اب کے برس تنگ

قفس پر برگِ گل رکھنے سے اے صیاد کیا حاصل
گزشتہ صحبتوں کو پھر دلانا یاد کیا حاصل

کس طرح جاوے قفس کو چھوڑ کر وہ مرغِ اسیر
جس نے اپنی عمر کھوئی الفت صیاد میں

دن عمر کے اپنے بھی کیا خوب گزرتے ہیں
اک نزع کی حالت ہے جیتے ہیں نہ مرتے ہیں

کبھی اس بستی میں مسکن تھا پری زادوں کا
کشورِ دل کو میں کس طرح سے ویراں دیکھوں

جو اگلے برس زمزمہ سنجانِ چمن تھے
افسوس تہِ دام ہیں وہ اب کے برس میں

جس وقت ہوئی آمدِ گل نوچے پر و بال
ہیں سب سے نرالی مرے صیاد کی رسمیں

ہے وہ وطن آوارہ افسوس کی جا جس میں
طاقت نہ ہو چلنے کی اور سامنے منزل ہو

میں چراغِ سرِ رہ ہوں نہیں صرصر درکار
قتل کرنے کو ہے بس جنبشِ داماں مجھ کو

ان اشعار میں کنجِ قفس، صیاد، مرغِ اسیر، لالہ و گل، بادِ خزاں، رنگِ گلستاں، گوشۂ زنداں، در و دیوار، دیوانہ و ہشیار، منزل، ویرانی، برگِ گل، صحرا گلزار، گورِ غریباں، شبِ ہجر، آثارِ سحر سارے کنایات و اشارات روایتی ہیں لیکن یہ احساس و ادراک کے ساتھ اپنے اندر چھپے ہوئے سماجی شعور، سیاسی ابتری، معاشی بدحالی اور بدلے ہوئے منظر کے اظہار سے مفہوم و معنی کو نئی وسعت دے کر اپنے سوز و گداز لیے ہوئے طرز سے پر اثر بنا رہے ہیں۔ یہی اس دور میں ہوس کی شاعری کی مقبولیت و کامیابی کا راز ہے۔

ان سب اشعار کے مطالعے سے جو درج کیے جا چکے ہیں، یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ سادگیِ اظہار ہوس کا عام طرزِ ادا ہے۔ ان کے ہاں فارسیت و فارسی تراکیب کم ہیں اور جو ہیں وہ طرزِ ادا سے ہم جان ہو گئی ہیں۔ غزلوں میں صاف و بامعنی شعر عام طور پر ملتے ہیں۔ فنی اعتبار سے وہ پختہ گو و مشاق شاعر ہیں۔ سنجیدگیِ گفتار، شائستگی و روانی اور شگفتگی ان کا شیوۂ بیان ہے۔ جس سے ان کا شعر پر اثر ہو جاتا ہے۔ یہ شگفتگی معنی اور طرز سے مل کر پیدا ہوئی ہے:

برقِ نگہ، جاں سوزِ عالم، خنجرِ ابرو، تیرِ مژہ
قتل کو اک بیکس کے صاحب اتنا کیوں ساماں کیا

تیز رکھیو سر ہر خار کو اے دشتِ جنوں شاید آ جاوے کوئی بلہ پا میرے بعد
اپنے مرنے کا مجھے غم نہیں پر یہ غم ہے کون ہو گا ہدف تیر بلا میرے بعد

ہوس کے ''دیوان'' کا اگر آج بھی انتخاب کیا جائے تو ہزار پندرہ سو شعر اس انتخاب میں ایسے نکل آئیں گے جو آج بھی متاثر کریں گے۔ ہوس ایک طرف عدم وثبات، جبر واختیار، وحدت وکثرت وغیرہ کے مضامین کو بھی اپنے مخصوص انداز اور اظہار کی شگفتگی سے اس طرح باندھتے ہیں کہ ان روایتی موضوعات میں بھی تازگی پیدا ہو جاتی ہے۔

ہوس کے ہاں گلستاں وچمن اور دوسرے مناظر احساس کے ساتھ مل کر ایک دل ربا تصویر کو اجاگر کرتے اور روایتی بیان کو تازہ دم کر دیتے ہیں۔ یہاں منظر صرف خارجی منظر نہیں ہے بلکہ اس میں جذبہ واحساس شامل ہے:

عارض کا عکس اس کے شاید پڑا چمن میں جو صبح دم گلوں کا خجلت میں رنگ فق تھا
چمن میں کون گزرا ہے نشے کی بے اختیاری میں نسیم صبح کس کو ڈھونڈتی پھرتی ہے کیاری میں

''وطن'' کا لفظ ہوس کے ہاں، مختلف معنی ومفہوم کے ساتھ، علامت کے طور پر بار بار آتا ہے۔ کہیں وطن حیات بعدِ ممات کا نام ہے۔ کہیں گوشۂ زنداں وطن بن جاتا ہے۔ کہیں صحنِ گلستاں کا نام وطن ہے اور کہیں وطن غربت میں یاد آتا ہے اور بے چین کر جاتا ہے۔ ہوس کے ہاں وطن معنویت سے پُر ہے۔

اسی طرح لفظ ''مجنوں'' بار بار اور طرح طرح سے ہوس کی شاعری میں آتا ہے۔ مجنوں ہوس کا محبوب موضوع ہے۔ کہیں وہ تاثیرِ عشق کی علامت ہے۔ کہیں منزل کی علامت ہے۔ کہیں مثالی عشق اور منزلِ عشق کے راستے کے مصائب کا اشارہ ہے۔ کہیں وہ زنجیر ہے اور کہیں مجنوں دشتِ غربت، بے وطنی، غریب الوطنی، وفاداری، انتظار، وحشت، اضطراب، بے قراری، ویرانی، بے سروسامانی، تلاش وجستجو، جذب وکششِ عشق کی علامت ہے۔ مجنوں شہباز جنوں اور بیابان جنوں کی رونق ہے۔ کہیں وہ منزل ہے اور کہیں راہ منزل صاحبِ ''سراپا سخن'' نے لکھا ہے کہ ''لیلیٰ مجنوں کے مضمون سے کوئی غزل ان کی خالی نہیں'' [۱۸] ناسخ نے لکھا ہے کہ ''سراپا سخن نے جو لکھا ہے کہ اکثر ان کی غزلوں میں لیلیٰ مجنوں کا مضمون ہوتا ہے، غلط ہے'' [۱۹] میں نے اس زاویے سے دیوانِ ہوس کو دیکھا تو پتا چلا کہ ردیف ''واو'' تک ۲۱۴ صفحات میں مجنوں وقیس کا لفظ (۹۸) بار آیا ہے اور یہ لفظ سارے دیوان میں تین فی صد اشعار میں استعمال ہوا ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ قیس ومجنوں کا لفظ، دوسرے شعرا کے مقابلے میں ہوس کے ہاں زیادہ تواتر سے استعمال ہوا ہے۔ مجنوں کے موضوع سے ہوس کی دلچسپی کا پتا اس بات سے بھی چلتا ہے کہ انھوں نے ایک مثنوی ''لیلیٰ مجنوں'' کے عنوان سے لکھی ہے۔ مجنوں، ہوس کے ہاں گرتی مٹتی تہذیب کی زندہ علامت ہے۔

ہوس کے ''دیوان'' میں ان طرحی زمینوں میں بھی غزلیں ملتی ہیں جو معاصر شعرا کے دواوین میں موجود ہیں۔ دوغزلے بھی خاصی تعداد میں ہیں۔ ''سرخاب کا جوڑا'' کی زمین میں ہوس کے ہاں تیرہ غزلیں ملتی ہیں اور شاید ہی کوئی قافیہ ایسا ہو جو استعمال میں نہ گیا ہو۔ سنگلاخ زمینوں میں بھی خاصی تعداد میں غزلیں ملتی ہیں لیکن سنجیدگی فکر و بیان ہر جگہ موجود ہے۔ لمبی بحر کی غزلیں بھی خاصی تعداد میں ہیں اور ان کی روانی ومٹھاس لطف دیتی ہے۔ ناسخ نے ان غزلوں کے بارے میں لکھا ہے کہ ''اشعار ان کے بحر متقارب وبحر متدارک شاذ ونادر کنی میں خوب ہوتے ہیں'' [۲۰]

ہوس نے متعدد غزلوں کے مطلعوں میں بھی اپنا تخلص استعمال کیا ہے اور یہ بھی اس دور میں ان کی ایک امتیازی خصوصیت ہے۔ ہوس نے غزلوں کے علاوہ رباعیات، مخمسات اور قصائد بھی لکھے۔ ایک ''شہر آشوب'' بھی

ان کے دیوان میں موجود ہے۔ ہوس نے میر، مصحفی، میر حسن اور خود اپنی غزل پر بھی ''مخمسات'' لکھے ہیں جن کے مطالعے سے ہوس کی قادر الکلامی کی مزید توثیق ہوتی ہے۔ دیوان ہوس میں قصائد کی تعداد دس ہے۔

استعمالِ زبان میں ہوس کے ہاں چند باتیں قابلِ ذکر ہیں:

(۱) ہوس ''ہم بھول گئے'' کے بجائے ''ہمیں بھول گیا'' استعمال کرتے ہیں: ع غربت میں ہمیں بھول گیا نام وطن کا

(۲) ہوس اس دور کے رواج کے مطابق ''میں'' کے بجائے ''کو'' استعمال کرتے ہیں۔

مشغلہ حشر کو کیا ہوئے گا دیوانوں کا
نہ گریباں ہی وہاں ہوگا نہ داماں ہوگا

(۳) دلی کی زبان و محاورہ کا استعمال اور جمع بنانے کا جدید و قدیم طریقہ:

(الف) الٹتے ہی ورق چہرہ کا لیلیٰ کو غش آیا
مصور اس کنے مجنوں کی جب تصویر لائے ہیں

(ب) گر دست رس ہو میری تو کنجِ لحد میں بھی
قاتل اٹھا کے ہاتھ میں تجھ کو دعا کروں

(ج) عشق میں لاکھوں بلائیں اپنے سر پر آئیاں
اس کے سر کی پر کبھی جھوٹی نہ قسمیں کھائیاں

(۴) بہشت کو ایک جگہ ''مذکر'' باندھا ہے: ع میرے ساتھ میرا بہشت ہے جہاں میں ہوں وہاں میرا ایاغ ہے۔

(۵) کہیں شعر میں ''نے'' کو محذوف کر دیا:

شب جو میں غم میں آہ و زاری کی
چھا گئی آسماں پہ تاریکی

(۶) ایک شعر میں پہ/پر کو محذوف کر دیا ہے۔

کوئی ہوس سے نہ کہو اس کے سفر جانے کی بات
رات بھر تڑپے گا اور نیند نہیں آنے کی

زبان کے ان معمولی سے اختلافات کے علاوہ ہوس کی زبان عام طور پر وہی ہے جو آج بولی اور لکھی جاتی ہے۔

ہوس نے اس دور میں جب سارے دلّی والے لکھنؤ میں بیٹھ کر، جن میں جرأت انشا، مصحفی بھی شامل تھے، وہاں کے ماحول کے مطابق ''معشوق'' کی شاعری کر رہے تھے، انھوں نے دل کی شاعری کی اور وہ کہا جس کا عکس انھیں اپنے آئینۂ دل میں نظر آیا۔ اسی لیے ان کا کلام آج بھی پُر اثر ہے:

کیوں نیک و بد شعر میرا دیکھتے ہیں یار
شاعر نہیں خوباں کا ہوس میں ہوں ادا بند

ہوس نے دو مثنویاں بھی لکھی ہیں۔ ایک ''لیلیٰ مجنوں'' اور ایک مثنوی ''گل وصنوبر''۔ مثنوی لیلیٰ مجنوں کم و بیش دو ہزار اشعار پر مشتمل ہے۔ لیلیٰ مجنوں کا قصہ وہی ہے جو زمانۂ قدیم سے چلا رہا ہے اور جسے فارسی زبان کے بہت سے نامور شعرا نے موضوعِ سخن بنایا ہے جن میں امیر خسرو، نظامی گنجوی، ملا ہاتفی، اور جامی وغیرہ کی مثنویوں نے زیادہ شہرت پائی۔ اردو میں اس قصے کو اعظم الدولہ سرور (م ۱۲۵۰ھ/۱۸۳۴ء)، عظیم دہلوی اور وِلا کے علاوہ محمد تقی میر کے بھانجے محمد حسین تجلی اور مرزا محمد تقی ہوس نے بھی نظم کیا ہے۔ دراصل میر حسن کی مثنوی ''سحر البیان'' کی تصنیف کے بعد شمالی ہند میں مثنوی نگاری کا رجحان عام ہو گیا تھا اور اس کے زیر اثر انیسویں صدی میں لاتعداد چھوٹی، بڑی اچھی بری مثنویاں لکھی گئیں۔ ''لیلیٰ مجنوں'' کے موضوع پر اردو میں تجلی اور ہوس کی مثنویوں نے زیادہ شہرت پائی۔ ''طبقاتِ سخن'' (۱۲۲۲ھ) میں مبتلا میرٹھی نے لکھا ہے کہ ''مثنوی لیلیٰ مجنوں بزبانِ اردو از وبسیار پسندیدہ''[۲۱] ہوس کی ''لیلیٰ مجنوں'' میں (۴۸) اشعار نواب وزیر الممالک سعادت علی خاں بہادر کی مدح میں کہے گئے ہیں۔ نواب سعادت علی

خاں کا دورِ حکومت ۱۲۱۲ھ۔ ۱۲۲۹ھ ہے۔ گویا یہ مثنوی ۱۲۱۲ھ اور طبقاتِ سخن کے سال تصنیف ۱۲۲۲ھ کے درمیان لکھی گئی اور ۱۲۷۹ھ میں مکتبۂ مصطفائی سے پہلی بار شائع ہوئی۔

''لیلیٰ مجنوں'' کا قصہ عام طور پر یکساں ہے اور ایک ایسا قصہ ہے جس کے نام اور کہانی کے عام ڈھانچے سے ہر کس وناکس واقف ہے۔ مجنوں عشقِ مجسم ہے جو تلاشِ منزل میں ہر ایثار وقربانی کے لیے ہر دم تیار ہے۔ جس منزل یا مقصد کے پیچھے جذبۂ عشق کارفرما ہوگا وہ انسان کو عظمت وابدی زندگی سے ہم کنار کرے گا۔ مجنوں اسی لیے علامتِ عشق بن گیا ہے اور یہ علامت ہماری زبان کا حصہ بن گئی ہے۔

ہوس نے اس مثنوی کو دل لگا کر بڑی محنت سے تصنیف کیا ہے۔ اس قصے کو مثنوی کی صورت دینے کی بڑی روایت ہوس کے سامنے تھی اور اس روایت میں اپنا مقام پیدا کرنے کے لیے انھوں نے وہ سب کچھ کیا جو تخلیقی سطح پر وہ کر سکتے تھے۔ ''سبب تالیف'' میں ہوس نے لکھا ہے:

آگے بھی بہت بحسنِ تقریر — اس قصے کو کر چکے ہیں تحریر
اعجاز ہے قیس کا فسانہ — نشتر زنِ دل ہے یہ ترانہ
آرے جو بیان پُر اثر ہے — جب دیکھیے تب وہ تازہ تر ہے
میں عشق کا بس کہ شیفتہ تھا — اس قصہ پہ جی فریفتہ تھا
بے یار ہے سخت بے قراری — دکھلائیں گے کیا یہ انتظاری
موزوں کچھ کر کے خوب روؤں — رشتہ میں سخن کے دُر پروؤں
چندے اسی شغل میں گزاروں — نقشہ اسی قصہ کا اتاروں
سنجیدہ ہو گر کلامِ شاعر — رہتا ہے اسی سے نام شاعر

ہوس کی یہی تخلیقی سنجیدگی اس مثنوی کی جان ہے۔ لیلیٰ مجنوں کا قصہ تو عرب نژاد ہے لیکن ایرانی شعرا نے اس میں اپنے تہذیبی عناصر شامل کر کے اسے ایک نیا رنگ روپ دے دیا ہے۔ اسی طرح اردو زبان کے شاعروں نے اس میں ہندوستانی تہذیب کے عناصر شامل کر کے اس قصے کو پوری طرح اپنا لیا ہے۔ ہوس کی ''لیلیٰ مجنوں'' میں لباس، مکان، موسیقی، رسم ورواج اور فضا سب ہندوستانی ہیں۔ ملکِ عرب میں قوم عامری کے سردار کے ہاں بڑی مرادوں سے بیٹا پیدا ہوتا ہے تو خوشیاں منائی جاتی ہیں۔ ان خوشیوں کا رسمی اظہار نہ عرب تہذیب کا ترجمان ہے اور نہ عجمی تہذیب کا۔ خوشی کے شادیانے بجتے ہیں تو طبلے کی گمک اور طائفہ کی تھئی تھئی سے وازِ غنا فلک تک جا پہنچتی ہے۔ سب درباریوں کو خلعتیں دی جاتی ہیں۔ چھٹی کی رسم ہوتی ہے تو زچہ بچہ کو غسل دیا جاتا ہے۔ محل میں دھوم مچی ہوئی ہے۔ زچہ کی بلائیں لی جارہی ہیں۔ مراثنیں گا رہی ہیں۔ جب رات آتی ہے تو تارے دیکھنے کی رسم ادا کی جاتی ہے۔ قبیلے کی عورتیں زچہ کے ہاتھ میں ہاتھ لے کر کھلے آسمان کے نیچے جاتی ہیں۔ خواصیں ننگی تلواریں لیے ساتھ ہیں اور مصحف کا سایہ زچہ کے سر پر کیے ہوئے ہیں۔ ہوس محل کی تصویر اتارتے ہیں تو بتاتے ہیں کہ نقاشی کی چھتیں ہیں۔ چاروں طرف لخلخے روشن ہیں۔ پردوں پر کلابتوں کی ڈوریاں لگی ہیں۔ چھپر کھٹ بیچ میں پڑا ہے جس میں موتیوں کی جھالر ہے۔ زربفت کی مسند ہے۔ جب زچہ اپنا بیٹا انا کی گود میں دے کر مسند پر جلوہ افروز ہوتی ہے تو شاعر بتاتا ہے کہ موتیوں کی لڑی (سلکِ گوہر) سے مانگ بھری ہے۔ ماتھے پر ٹیکا ہے جس میں لعل وگوہر جڑے ہیں۔ آنکھوں میں سرمہ ہے اور

ہونٹوں پر پان کا رنگ بلائے جاں ہے۔ تہذیبی اظہار کا یہ ہندوستانی روپ ساری مثنوی میں نظر آتا ہے۔ یہی وہ کلچر ہے جو برصغیر کا عام کلچر ہے اور جس میں عرب وعجم اور ہند مل کر ایک اکائی بن گئے ہیں۔ کلچر کے زاویہ نظر سے بھی یہ مثنوی سحر البیان اور رنگین کی مثنوی دلپذیر کی طرح اہمیت رکھتی ہے۔

فنی اعتبار سے بھی اس مثنوی کا ڈھانچا متوازن ہے۔ بیان کا توازن اس مثنوی کا حسن ہے۔ ہوس نے ایک پرانے، فرسودہ اور پامال قصے کو لے کر ایک مشکل راستہ اختیار کیا تھا لیکن اپنے اندازِ بیان، شاعرانہ حسن اور مختلف حصوں کے درمیان توازن قائم کر کے اس مثنوی میں ایک نئی روح پھونک دی ہے۔ ہوس کے بیان میں ڈرامائیت بھی موجود ہے، جس سے اثر فرینی بڑھ جاتی ہے۔ پھر ہوس نے مختلف کرداروں کے جذبات حسبِ موقع اس طرح سے بیان کیے ہیں کہ مثنوی میں تازگی پیدا ہو جاتی ہے۔ اظہارِ جذبات میں بھی یکسانیت نہیں ہے۔ مجنوں کا باپ بیٹے کی جدائی میں، مجنوں لیلیٰ کے فراق میں اور لیلیٰ مجنوں کے ہجر میں مضطرب و بے قرار ہیں۔ یہاں تینوں کے جذباتِ فراق الگ الگ رنگ و مزاج رکھتے ہیں۔ یہی صورت منظر نگاری کی ہے۔ دشت و صحرا کا منظر الگ ہے۔ باغ کا منظر مختلف ہے۔ اسی طرح نوفل اور بخت بن سلام کے اظہارِ عشق کے بیان میں بھی فرق ہے۔ اس فرق سے مثنوی میں رنگا نگی پیدا ہو کر فنی اثر اور دلچسپی گہری ہو جاتی ہے۔ یہ مثنوی ''گلزار نسیم'' کی بحر میں لکھی گئی ہے لیکن اس پر ''سحر البیان'' کا اثر نمایاں ہے۔ ایک شعر دوسرے سے مربوط ہے۔ ربط کلام اور صفائی ادا، اس کی نمایاں خوبیاں ہیں۔ اگر 'لیلیٰ مجنوں' کا قصہ اتنا پامال نہ ہو چکا ہوتا تو اس محنت اور فنی کمال کی داد ہوس کو خوب ملتی جس کا اظہار اس مثنوی میں ہوا ہے۔

مثنوی ''گل و صنوبر'' [۲۲] ہوس کی ایک اور دلچسپ مثنوی ہے۔ اس میں بادشاہ اودھ نصیر الدین حیدر (۱۸۲۷۔۱۸۳۷ء) کی مدح بھی شامل ہے جس سے واضح ہوتا ہے کہ یہ مثنوی اسی زمانے میں لکھی گئی [۲۳] اس میں گل و صنوبر کے قصے کو بیان کیا گیا ہے'' مختصراً قصہ یہ ہے کہ کشور روم کے بادشاہ کے ہاں فقیر کی دعا سے بیٹا پیدا ہوا۔ جب وہ بارہ برس کا ہوا تو شکار کو گیا۔ گرمی کی شدت سے نڈھال ہو کر ایک باغ میں جا سویا جہاں سے قاف کا بادشاہ: دیو سیاہ عاشق ہو کر اسے اٹھا لے گیا۔ شہزادہ نے دعا مانگی اور حضرت خضرؑ آ کر اسے ایک کمان اور تین تیر اور اسم اعظم سکھا کر چلے گئے۔ یہ بھی بتایا کہ جس کے یہ تیر لگے گا وہ ہلاک ہو جائے گا۔ جب دیو سیاہ اپنے بارہ ہزار دیوؤں کے ساتھ مقابلے کے لیے آیا اور اس کا بیٹا دیو سفید ''گل'' کی طرف بڑھا تو شہزادہ نے تیر چلایا اور دیو سفید وہیں ڈھیر ہو گیا۔ طیش میں آ کر جب دیو سیاہ اسکی طرف بڑھا تو گل نے دوسرے تیر سے اسے بھی ہلاک کر دیا۔ اس کے بعد سارے دیوؤں نے آپس میں مشورہ کر کے گل کو اپنا بادشاہ تسلیم کر لیا۔

اب یہاں سے دوسرا قصہ شروع ہوتا ہے جو آگے چل کر ایک ہو جاتا ہے۔ شہ پری نام کی ایک پری تھی جس کی حسین و جمیل بیٹی کا نام ''صنوبر'' تھا۔ صنوبر پر ایک دیو سفید عاشق تھا۔ شہ پری نے اپنی بیٹی صنوبر کو اس دیو سے بچانے کے لیے ''راحت باد'' نامی جزیرے میں چھپا دیا اور جب دیو سفید کے دیوانے ڈھونڈتے ڈھونڈتے ایک دریا کے کنارے پہنچے اور وہاں کھڑی پریوں سے انھوں نے صنوبر کے بارے میں پوچھا تو انھوں نے ایک شرط پوری کرنے کے عوض صنوبر کو دیو سفید سے ملوا دیا۔ شہ پری کو جب اس کی سن گن ملی تو وہ اپنے خانہ باغ میں صنوبر کو لے گئی اور دیو سفید سے صنوبر کو ملوانے والی دونوں پریوں کو اندھا کر کے ایک کنویں میں الٹا لٹکا دیا۔

ایک دن تخت پر سوار شہزادہ گل سیر کرتے کرتے ادھر آ نکلا اور آہ و بکا کی آواز سن کر اپنے دیوؤں کو وہاں بھیجا

جو دونوں پریوں کو وہاں سے نکال لائے۔ پریوں نے اپنی بپتا سنائی اور بحرِ شور کی ایک گائے کے منہ سے نکلنے والے کو لا کر گل نے ان دونوں کی روشنی بحال کر دی۔ خوش ہو کر ان پریوں نے صنوبر پری کے حسن و جمال کا اس طرح ذکر کیا کہ سن کر گل کی حالت غیر ہوگئی۔ پریوں نے شہزادے کو آ کر بتایا کہ کل شام بزمِ طرب میں ملاقات ہوگی۔ شہزادہ بے تاب و بے دم بیٹھا تھا۔ صنوبر نے گل سے پوچھا کہ وہ کس پر عاشق ہے؟ گل نے اسے آئینہ دیا۔ دیکھا اسے اپنی ہی شکل نظر آئی۔ دونوں ایک دوسرے پر عاشق ہوگئے اور صبح کو جدا ہوتے وقت گل غش کھا کر گر گیا۔ صنوبر نے اس کا سر زانو پر رکھ لیا کچھ دیر بعد صنوبر نے آنکھیں کھول دیں۔ اتنے میں صنوبر کی ماں شہ پری بھی وہاں آ پہنچی اور صنوبر وگل کو اس حالت میں دیکھ کر، غضب ناک ہوگئی۔ حکم دیا کہ اسے آگ میں ڈال دو۔ شہزادہ گل نے اسم اعظم پڑھا اور آگ گلزار بن گئی۔ گل تخت پر بیٹھ کر وہاں سے اپنے ملک آیا اور دیووں کی فوج لے کر شہ پری پر حملہ آور ہوا اور تیر سے تیر سے شہ پری کو ہلاک کر دیا۔ جنگ میں فتح پا کر گل شہر میں داخل ہوا۔ ملک کا بندوبست کیا اور صنوبر سے عقد کر کے اپنے ملک واپس گیا۔

کچھ عرصے بعد ایک اور عجیب و غریب واقعہ پیش آیا۔ ایک دن گل اپنے اصطبل میں گیا تو دیکھا کہ اس کے گھوڑے بہت دُبلے ہو رہے ہیں۔ دریافت کرنے پر معلوم ہوا کہ یہ گھوڑے رات کو صنوبر لے جاتی ہے اور صبح ہوتے واپس لاتی ہے اس لیے روز کے لمبے سفر کی وجہ سے دبلے ہوگئے ہیں۔ گل اس بیان کی سچائی معلوم کرنے کے لیے اگلی رات چھپ کر بیٹھ رہا۔ ٹھیک بارہ بجے صنوبر آئی اور گھوڑے لے کر چلی گئی۔ گل بھی اس کے پیچھے ہولیا۔ اصطبل کا کتا بھی اس کے ساتھ تھا۔ چلتے چلتے صنوبر ایک جگہ پہنچی اور گھوڑے سے اتر کر دیو سفید سے ہم کنار ہوگئی۔ یہ دیکھ کر گل دونوں پر جھپٹا۔ دیو سفید نے اسے زمین پر گرا دیا اور چھاتی پر چڑھ کر اسے ذبح کرنے ہی والا تھا کہ وفادار کتے نے جھپٹ کر دیو کا گلا اتنی شدت سے دبایا کہ دانت حلقوم کے پار ہوگئے۔ اسی حالت میں شہزادے نے دیو کو خنجر سے ہلاک کر دیا۔ صنوبر کو وہیں مشکیں بندھوائیں۔ محل میں لایا ایک پنجرہ تیار کرایا اور برہنہ کر کے اس میں قید کر دیا۔ صبح شام صنوبر پر مار پڑتی۔ وفادار کتے کو اس نے تخت پر بٹھایا اور جب ان کاموں سے فارغ ہوا تو اپنے ماں باپ کے ملک واپس گیا۔

لگا رہنے وہ خسرو انس و جاں ۔۔۔ سدا عیش عشرت تھیں، روز شادیاں

قصے کے اعتبار سے بھی مثنوی گل و صنوبر دلچسپ ہے، اس میں ہوس نے واقعات و کیفیات کو توازن و ربط کے ساتھ بیان کیا ہے۔ وہ قصے کو آہستہ آہستہ آگے بڑھاتے ہیں اور مختلف کیفیات جیسے ہجر و فراق، تنہائی و جدائی کے پُر اثر بیان اور صبح، شام، رات اور باغ و راغ بھی پر اثر انداز میں پیش کرتے ہیں۔ کہیں واقعات کیفیات کے اندر حلول کر جاتے ہیں اور کہیں کیفیات، واقعات سے مل کر ایک جان ہو جاتی ہیں۔ لفظوں کا چناؤ ایسا ہے کہ ان سے شعریت میں اضافہ ہوتا ہے۔ انداز ایسا شاعرانہ ہے جو تخیل کو بیدار کر دیتا ہے۔ اس مثنوی کی تکنیک پر ''سحر البیان'' کا اثر ''لیلیٰ مجنوں'' سے زیادہ ہے۔ سحر البیان میں زور قصے پر نہیں ہے بلکہ شاعرانہ حسن بیان پر ہے۔ اسی لیے میر حسن مناظر و کیفیات کے بیان پر بہت توجہ دیتے ہیں تاکہ مثنوی کا شاعرانہ اثر غیر معمولی طور پر بڑھایا جا سکے۔ رنگین نے ''مثنوی دلپذیر'' میں یہی طریقۂ بیان اختیار کیا ہے۔ ہوس نے بھی اسی طریقہ بیان کو اس طرح اپنایا ہے کہ اسے روانی و دلچسپی کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے۔ قصہ کے ساتھ ساتھ زور، یکساں طور پر شاعری پر بھی رہتا ہے اور اس طرح یہ قصہ خود پُر اثر شاعری بن جاتا ہے۔ ہوس کی اس مثنوی کی ایک بیت دوسری بیت سے پیوستہ ہے۔ پڑھتے ہوئے ربط قائم رہتا ہے اور

تسلسل سے فنی اثر بڑھ جاتا ہے۔ اس مثنوی میں ایک ایسا بہاؤ ہے جیسے پانی پر رواں دواں کشتی۔ صفائی بیان اس کی ایک ایسی خوبی ہے کہ جو اس دور کی مثنویوں میں اسے ایک مقام عطا کرتی ہے۔ ربط، روانی اور صفائی ادا کی یہی وہ روایت ہے جو مرزا نواب شوقؔ کی مثنویوں میں ایک ایسی صورت میں جلوہ گر ہوتی ہے جو صنفِ مثنوی کی نئی مقبولیت کا سبب بنتی ہے۔ اگر اٹھارویں اور انیسویں صدی کی مثنویوں کا انتخاب کیا جائے تو اس میں مثنوی "گل وصنوبر" بھی شامل کی جائے گی۔

حواشی:

[۱] ریاض الفصحاء، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۳۶۶، انجمن ترقی اردو اورنگ باد ۱۹۳۴ء

[۲] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۴۵۲ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۳] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۶۹

[۴] بہارستانِ ناز، حکیم فصیح الدین رنج، ص ۱۲۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۵] ایضاً، ص ۱۱۶

[۶] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۳۶۷

[۷] تذکرۂ شعرا، ابن طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۱۷، پٹنہ ۱۹۵۴ء۔ مشفق خواجہ نے سالِ ولادت ۱۱۸۴ھ (دیکھیے: جائزہ مخطوطات اردو، ص ۷۵۴، مرکزی اردو بورڈ لاہور ۱۹۷۹ء) متعین کیا ہے اور ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری نے ۱۱۸۰ھ متعین کیا ہے (دیکھیے: تحقیقاتِ حیدری، ص ۱۷۴، لکھنؤ ۱۹۸۴ء)

[۸] تذکرۂ شعرا، محولہ بالا، ص ۱۷

[۹] تذکرۂ شعرا، محولہ بالا، دیکھیے صفحہ ج اور د

[۱۰] لکھنؤ کے چند نامور شاعر، ڈاکٹر سید سلیمان حسین، ص ۱۹، لکھنؤ ۱۹۷۳ء

[۱۱] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۲

[۱۲] دو تذکرے جلد ۲ از عشقی و شورش، مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۳۲۸، پٹنہ ۱۹۶۳ء

[۱۳] عمدۂ منتخبہ، اعظم الدولہ سرور، ص ۸۲۴، دہلی یونیورسٹی دہلی، ۱۹۶۱ء

[۱۴] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۳۶۶

[۱۵] گلشن بے خار، نواب مصطفٰے خاں شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۶۴۶ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۱۶] گلشن ہمیشہ بہار، نصر اللہ خان خویشگی، مرتبہ ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۳۳۹، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۷ء

[۱۷] دیکھیے جائزہ مخطوطات اردو، مشفق خواجہ، ص ۷۴۸۔ ۷۵۸، لاہور ۱۹۷۹ء

[۱۸] تذکرہ سراپا سخن، محسن لکھنوی، ص ۱۱۳، اظہار سنز لاہور ۱۹۷۰ء

[۱۹] تذکرہ سخنِ شعرا، نساخ، ص ۵۶۴، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۲۰] ایضاً، ص ۵۶۴

[۲۱] طبقاتِ سخن (قلمی) غلام محی الدین مبتلا و عشق میرٹھی، ص ۳۶۶، مخطوطہ برلن، عکسی نقل مملوکہ ڈاکٹر جمیل جالبی۔

[۲۲] یہ مثنوی پہلی بار ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری نے اپنے مضمون ''کلیاتِ ہوس اور مثنوی گل وصنوبر'' میں شائع کی ہے جس کا متن ندوۃ العلماء لکھنؤ کے قلمی نسخے (مخطوطہ نمبر ۱۳) پر مبنی ہے اور جو ''تحقیقاتِ حیدری'' از ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۱۹۸۔۲۴۵، لکھنؤ ۱۹۸۴ء میں شامل ہے۔ (ج۔ج)

[۲۳] اردو مثنوی شمالی ہند میں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۴۲۱، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۹ء۔

روایت کی تبدیلی کا عمل و آغاز

پہلا باب

طالب علی خاں عیشی: حالات و رنگِ شاعری

ادب کی تاریخ شاہد ہے کہ جب کسی تخلیقی روایت کے سارے امکانات تصرف میں آ کر ختم ہو جاتے ہیں اور اس روایت کی اونچی دیوار راستہ روک کر سامنے آ کھڑی ہوتی ہے تو تخلیقی ذہن اس دیوار کو ڈھانے اور نئے میدانوں کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ اس دور میں بھی یہی ہوا۔ ''معاملہ بندی'' کی روایت کے سارے امکانات جرأت کے ہاں کم و بیش پوری طرح تصرف میں آ جاتے ہیں اور ساتھ ہی ''سادہ گوئی'' کے امکانات میر و سودا اور درد سے ہوتے مصحفی کے تصرف میں آ جاتے ہیں۔ اس صورت حال میں ناسخ کا تازہ دم تخلیقی ذہن معاملہ بندی اور سادہ گوئی پر خطِ تنسیخ کھینچ کر، نئے معنی کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ واضح رہے کہ اس دور میں خود مغلیہ تہذیب بے معنی ہو کر ویران و بے اثر ہو چکی تھی۔ اسی تلاش میں خواجہ حیدر علی آتش، نئے معنی کی تلاش میں ناسخ سے آ ملتے ہیں اور ان کے فوراً بعد طالب علی عیشی بھی ناسخ کی اس نئی تحریک میں شامل ہو کر اس نئے رنگِ سخن کو پھیلانے اور مقبولِ عام بنانے کی جستجو میں لگ جاتے ہیں[۱] جلد ہی جسونت سنگھ پروانہ، قاضی محمد صادق اختر، مہدی علی زکی مرادآبادی اور دوسرے شعرا بھی اسی نئے رنگِ سخن کو اختیار کر لیتے ہیں۔ یہاں تک کہ خود استاد غلام ہمدانی مصحفی بھی اسی رنگِ شاعری کو قبول کر لیتے ہیں۔ مصحفی نے دیوانِ ششم کے دیباچے (۱۲۲۴ھ) میں خود اعتراف کیا ہے کہ:

> ''اگرچہ عاصی ہم از گروہِ سادہ گویاں بود لیکن بہ فیضِ صحبت بزرگاں در فنِ فارسی مہارتِ کلی داشت......... در مجلس ہائے مشاعرہ از روئے ایں صاحبان...... خجلتے نہ کشید بلکہ غزلیات ایں دیوانِ ششم را اکثرے بروّیۂ ایشاں گفتہ.......''[۲]

طالب علی عیشی شاعری کی اس نئی تحریک میں اتنے پیش پیش تھے کہ جب اچانک ان کا انتقال ہو گیا تو قطعہ تاریخ وفات میں ناسخ نے لکھا کہ عیشی کے مرنے سے میری کمر ٹوٹ گئی ہے۔ ایک عرصے تک عیشی و ناسخ ایک ہی سرکار سے وابستہ رہے تھے بلکہ جب امام بخش ناسخ مرزا حاجی قمر کی سرکار سے وابستہ ہوئے تھے تو قاضی محمد صادق اختر اور طالب علی عیشی وہاں پہلے سے متوسل تھے۔

طالب علی خاں عیشی لکھنوی (۱۱۹۷ھ۔۱۲۴۰ھ/۳۔۱۷۸۲ء۔۲۵۔۱۸۲۴ء) میاں علی بخش کے بیٹے اور الماس علی خاں کے متوسل تھے۔ سعادت علی خاں ناصر نے انھیں الماس علی خاں کا ''خانہ زاد'' لکھا ہے[۳] مشفق خواجہ نے بتایا ہے کہ عیشی نے اپنے کلیاتِ فارسی (نسخۂ رام پور) کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ''۱۲۳۲ھ میں ان کی عمر ۳۵ برس کی تھی۔ اس حساب سے سالِ پیدائش ۱۱۹۷ھ/۸۳۔۱۷۸۲ء قرار پاتا ہے''[۴] اس کی تصدیق کلیاتِ عیشی کتب خانہ راجہ صاحب محمود آباد سے بھی ہوتی ہے[۵] مصحفی نے لکھا ہے کہ عیشی انشاء اللہ خاں اور مرزا قتیل کی فیضِ صحبت سے خوشہ چینی کا اعتراف تو کرتا ہے لیکن ان میں سے کسی ایک کی بھی شاگردی کا اقرار نہیں کرتا۔ بالفعل خود استادِ وقت ہے''[۶]

سعادت خاں ناصر نے مرزا خانی نوازش علی خاں کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''مرزا قتیل کے مرض الموت میں شیخ ناسخ اور ہم واسطے عیادت کے گئے۔ استفسار کیا کہ مرزا صاحب کا قائم مقام کس شخص کو زمرۂ تلامیذ میں سمجھا جاسے، فرمایا کہ طالب علی کو'' [۷]

عیشی اردو و فارسی دونوں زبانوں کے قادرالکلام شاعر تھے صاحب طبقات سخن نے لکھا ہے کہ عیشی کے دیوان فارسی میں قریب سولہ ہزار اور اردو میں دس ہزار اشعار ہیں [۸] عمر میں عیشی ناسخ سے گیارہ برس چھوٹے تھے۔ ۱۵ صفر روز پنجشنبہ ۱۲۴۰ھ/ ۵۔۱۸۲۴ء کو ۴۳ سال کی عمر میں ہیضے کی وبا میں وفات پائی۔ ناسخ نے کئی تاریخیں کہیں جن سے ان کے تعلقِ خاطر کا پتا چلتا ہے۔ ایک تاریخ میں یہ شعر ملتا ہے:

گفت سالِ وفاتِ او ناسخ ''ہائے افسوس اے سخن در مِن''
(۱۲۴۰ھ)

ایک اور قطعہ تاریخ وفات کے ایک مصرعے میں کہا ہے کہ ''حیف اے وائے شکستہ کمرما اے وائے'' (۱۲۴۰ھ)

فارسی دیوان میں جو قصائد ملتے ہیں ان سے عیشی کے توسل کا پتا چلتا ہے۔ اس میں نواب نصیرالدولہ فارس الملک نواب مہدی علی خان بہادر خلف نواب سعادت علی خاں، نواب محمد علی آفرین خاں، مرزا محمد خلف مرزا حاجی قمر، نواب میرزا محمد تقی بہادر رستم الملک، تہور جنگ، نواب دلیرالدولہ نواب مرزا حیدر بہادر کی مدح میں قصائد ملتے ہیں۔ ایک مثنوی ''در بیان شکار نمودن نواب وزیر یمین الدولہ سعادت علی خاں (۱۲۲۲ھ)'' بھی دیوان فارسی میں ملتی ہے'' [۹]

طالب علی عیشی صاحبِ علم و فضل تھے۔ انھوں نے نظم و نثر دونوں کو ذریعۂ اظہار بنایا ہے۔ کلیاتِ فارسی میں ''خزاں و بہار''، ''مسدس توامہ''، رقعے، نامے فارسی نثر میں ہیں [۱۰] ایک عرضی میں جو ''مشتمل بر کوائف حال پر اختلال خود'' کے عنوان سے ''کلیات'' میں ملتی ہے اس وقت کے لکھنؤ کی صورتِ حال پر روشنی ڈالی ہے اور بتایا ہے کہ یہاں ایسی کساد بازاری ہے کہ بیان سے باہر ہے۔ ہر صاحبِ کمال نانِ خشک کے لیے سرگرداں ہے۔ ہر شخص کہ جس نے علم حاصل کیا وہ پریشاں حال ہے۔

طالب علی عیشی نے کلیاتِ فارسی نظم و نثر کے علاوہ ''دیوان اردو'' [۱۱] بھی یادگار چھوڑا ہے جو قصائد، غزلیات، مسدس، مخمس اور مثنوی پر مشتمل ہے۔ عیشی کا سارا اردو و فارسی کلام غیر مطبوعہ ہے صرف ایک مثنوی ''جگر سوز'' کے نام سے نواب مرزا شوق کی مثنوی ''بہارِ عشق'' کے ساتھ مطبع محمدی کانپور سے شائع ہوئی تھی۔ یہی مثنوی ''سوز و ساز'' کے نام سے حسرت موہانی کے ''اردوئے معلیٰ'' دسمبر ۱۹۰۶ء میں بھی شائع ہو چکی ہے۔ ''سوز و ساز'' ہی اس مثنوی کا وہ نام ہے جو عیشی نے دیا ہے۔

عیشی کی ایک اور تالیف 'سروِ چراغاں' ہے۔ محمد حسین آزاد نے غلطی سے اسے مثنوی بتایا ہے۔ اس کا تاریخی نام ''چراغِ بے دود'' ہے جس سے ۱۲۳۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ''سرو چراغاں'' میں صائب کے اس فارسی شعر:

ہر سرائے را کہ باشد از دل روشن چراغ می جہد شبہائے تار از دیدۂ روزن چراغ

کی زمین میں شعرائے لکھنؤ کا فارسی و اردو کلام جمع کیا گیا ہے۔ ''سرو چراغاں'' کے دو حصے ہیں۔ پہلے حصے میں آٹھ فارسی گو شعرا یعنی صائب، سلیم، واقف، مصحفی، انیس، احمدی، زاہر اور عیشی کا کلام ہے اور دوسرے حصے میں (۳۳) اردو

شعرا کا کلام ہے جس میں اثر، بسمل، دریا، مجرم، وفا، وحشت، الہٰی، ناسخ، اندوہ، شرر، ذوق، مسرور، آتش، راز، زکا، نافل، قصور، قیس، مصحفی، مہر، شمیم، شائق وغیرہ کی غزلیں شامل ہیں۔ اسی زمین میں مصحفی کی پانچ غزلیں بھی "سرو چراغاں" میں شامل ہیں[۱۲]

طالب علی عیشی "ذی تشخص وعمدہ معاش شخص" [۱۳] تھے۔ مصحفی نے انھیں "جوانِ صلاحیت شعار اور بالفعل خود استادِ وقت" [۱۴] لکھا ہے۔ شیفتہ نے "فکر شایستہ آفرین و نظمش دلآویز و دل نشین" کے الفاظ سے یاد کیا ہے[۱۵] صاحب "گلشن ہمیشہ بہار" نے "نکتہ دانِ خوش بیاں، سخن سنج، سینہ از مضامین و معانی پر گنج" [۱۶] کے الفاظ منسوب کیے ہیں۔ صفیر بلگرامی نے لکھا ہے کہ "یہ بھی ناسخ کے مقلد تھے" [۱۷] عیشی کے تعلقات اپنے ہم عصروں سے دوستانہ و مخلصانہ تھے جن میں مصحفی، ناسخ، محمد صادق اختر وغیرہ کے علاوہ آتش بھی شامل تھے۔ ایک مقطع میں آتش کے ایک مصرع پر گرہ لگائی ہے:

عجب زمانہ یہ عیشی بقولِ آتش ہے
کہ سیدھی بات سمجھتے ہیں آشنا الٹی

عیشی ایک قادر الکلام شاعر تھے۔ مصحفی نے انھیں "استادِ وقت" لکھا ہے۔ عیشی کی تاریخی اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے تحریکِ ناسخ کے رنگِ سخن و زبان کو قبول کر کے نہ صرف خود اس رنگ میں شاعری کی بلکہ اس رنگ کو مقبول بنانے میں بھی پیش پیش رہے۔ اب تک جرأت و انشا کے رنگِ شاعری مقبول تھے لیکن ناسخ، آتش اور عیشی کے زیر اثر "معنی بندی" کا رجحان مقبول ہونے لگا۔ عیشی کے ہاں معنی بندی میں انتہا پن نہیں ہے۔ وہ تلاشِ معنی میں حد درجہ غلو نہیں کرتے اسی لیے ان کے شعر ابہام کا شکار ہو کر معما نہیں بنتے۔ یہ عیشی کی شاعری کی نمایاں خصوصیت ہے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

کوئی پابندِ جنوں فصل بہاراں میں نہ تھا
اس برس ننگ جوانی تھا جو زنداں میں نہ تھا

جس نے رکھا مرے اس سینۂ سوزاں پر ہاتھ
ہر بنِ مو کو وہ تنور کا روزن سمجھا

طرفہ بازار جہاں میں جنسِ نامقبول ہوں
برق بھی لاوے کبھی میرا نہ خرمن زیر پا

دل گرفتہ ہوں کروں گا ہو کے میں آزاد کیا
مجھ کو یکساں ہے چمن کیا خانۂ صیاد کیا

فکر احباب وغم روزی و اصلاحِ معاد
فرصتِ چند نفس میں کرے انساں کیا کیا

لعبت آسایہ قدرت میں ہے سر رشتۂ کار
ہم کو آغاز نہ معلوم نہ انجام اپنا

میں درد کا وہ طلب گار ہوں کہ دل کو مرے
خراشِ ناخنِ غم عید کا ہلال ہوا

تھا ترے سوختۂ داغ کا مدفن جس جا
خود بخود آگ لگی رات وہ ویرانہ جلا

نسیم صبح ٹھنڈی سانس بھرتی جوں ہی آ نکلی
لگا یک بار غنچوں کا دھڑکنے دل گلستاں میں

جہاں دل لگ گیا بیٹھے، جہاں سے دل اٹھا اٹھے
نہ صحرا میں مقام اپنا ہے، نے منزل گلستاں میں

کامل عشق کرے جس کے سہارے سے عبور
موج اگر برق ہو دادراک کا دریا ہو جائے

ان اشعار کو جرأت و انشا کی شاعری کے سامنے رکھا جائے تو یہ محسوس ہوگا کہ یہ مختلف قسم کی شاعری ہے۔ یہاں شاعر ایسے معنی تلاش کر رہا ہے جو اس سے پہلے کی شاعری میں نہیں ملتے۔ یہاں اسلوب، لہجہ اور طرز بھی بدل رہا ہے۔ فارسی الفاظ اور فارسی تراکیب و بندشیں طرزِ ادا پر حاوی آ رہی ہیں۔ جس سے شعر کا آہنگ بلند لہجے میں ایک مردانہ پن سا پیدا

ہو گیا ہے۔ عیشی کے ان اشعار میں محسوس ہوگا کہ تلاشِ معنی میں شعور و ادراک بھی شامل ہیں جن سے شاعری میں گہرائی سنجیدگی پیدا ہو رہی ہے۔ تلاشِ معنی اس نئی شاعری کی تحریک کا جوہر ہے:

باندھتا ہوں میں وہ مضمون کہ نہ دیکھے ہوں کہیں　　دام عنقا ہے ہر اک تار مرے مسطر کا

ایسے مضامین کی تلاش میں، جو کہیں نہ دیکھے گئے ہوں، اظہار و بیان پر فارسی تراکیب غالب آ رہی ہیں۔ اب عام بول چال کی زبان کے بجائے، جو انشا، رنگین و مصحفی کی شاعری میں ذریعۂ اظہار تھی، فارسی پن گہرا ہو رہا ہے۔ عیشی کے ہاں یہ رجحان ابھی ابتدائی صورت میں ضرور ہے لیکن پھر بھی نمایاں ہو کر شعر میں سرائیت کر رہا ہے۔ ذیل میں ہم اس رجحان کی چند مثالیں درج کرتے ہیں تاکہ اسلوب بیان کے بدلتے رنگ روپ کا اندازہ ہو سکے:

ع　اے شرارِ برق رشکِ داغ حرماں

حسرت اے آرزوئے وصلتِ جاناں کہ ہوئی　　شفقِ شامِ سیاہ شبِ ہجراں پیدا

ع　تھا خیالِ نوکِ مژگاں نشترِ فصاد کا

ع　پختہ مغزانِ ازل پھنستے ہیں کب دنیا میں

نازک اندامئ محبوب میں کرتا ہوں رقم　　موجِ رنگِ گلِ تر تار ہے یہاں مسطر کا

ع　گوگراں باریِ اسبابِ تعلق ہو زیاد

ع　وہ خواہشِ طپیدنِ بسمل میں رہ گیا

ع　ہم ہیں شہیدِ طرزِ خرامِ سہی قداں

ع　آستیں ہوتی ہے کب سدرہِ سیلِ سرشک

ان تراکیب پر غور کیجئے تو یہ بات سامنے آئے گی کہ ہم صوت یا ہم حرف الفاظ کی ترتیب سے ایک آہنگ پیدا ہو رہا ہے جس میں بہتے چشمے کی سی روانی بھی ہے اور ستار کے تاروں کی سی جھنجھناہٹ بھی۔ محولہ بالا مثالوں میں سے یہ دو مصرع پڑھیے:

ع　شفقِ شامِ سیاہ شبِ ہجراں پیدا

ع　آستیں ہوتی ہے کب سدِّ رہِ سیلِ سرشک

پہلے مصرع میں حرف ''ش'' سے اور دوسرے مصرعے میں حرف ''س'' سے پیدا ہونے والی جھنکار سے عنقا معنی کے حسن و جمال کی آرائش کی گئی ہے۔ ناسخ کے زیرِ اثر لکھی جانے والی شاعری، جس میں ناسخ کے ساتھ آتش، عیشی، صادق اختر اور زکی مرادآبادی وغیرہ شامل ہیں، اظہار بیان کو طرح طرح سے سجا کر پیش کرنے پر زور دیتی ہے۔ اس سے تلاشِ معنی کے ساتھ پر زور و توانا طرزِ ادا بھی پیدا ہو رہا ہے۔

عیشی فنی سطح پر مناسباتِ لفظی کا بھی پورا خیال رکھتے ہیں۔ گلستاں کے ساتھ گل، بلبل ہم چشمی، شرارِ سنگ کے ساتھ شمع تجلا، جمال، طور، کوہ موسیٰ، یوسف کے ساتھ بے خودی، زلیخا، جذبِ عشق، چاکِ جگر کے ساتھ بخیہ گر، رفو، مژگاں، چشمِ سوزن وغیرہ کو سلیقے کے ساتھ اپنی شاعری میں لاتے اور روایت کو مضبوط بناتے ہیں۔

تلاشِ معنی میں اس دور کے شعرائے فارسی کے مشہور زمانہ شاعر صائب کی مثالیہ شاعری (مثال بندی) کو بھی کثرت سے استعمال کرتے ہیں۔ اس کا طریقہ کار یہ ہے کہ شاعر پہلے مصرع میں ''دعویٰ'' کرتا ہے اور دوسرے مصرع

میں ایک دوسری ''حقیقت'' کو ''دلیل'' کے طور پر اس طرح پیش کرتا ہے کہ سامع یا قاری اسے خوش دلی سے قبول کر لیتا ہے۔ تحریکِ ناسخ کے شعرا کے ہاں، جن میں عیشی پیش پیش ہیں، یہ رنگِ سخن عام طور پر ملتا ہے۔ عیشی کے یہ دو چار شعر دیکھیے:

پاک طینت سے نہ پہنچے طبع نازک کو گزند / زخم پر گل کے اثر ہوتا نہیں مہتاب کا
کعبۂ مقصود اے عیشی یقیں کا نام ہے / نقشِ پائے حاجیاں حلقہ سمجھ محراب کا
ہو گوشہ گیر چاہیے گر تجھ کو آبرو / قطرہ صدف میں بند ہوا تب گہر ہوا
طینت بد کو نہ مرشدِ کامل سے سود / چل نہ سکے خضر سے کشتیِ سنگ آب میں
جو تنگ دل ہیں فیض کا ان میں اثر کہاں / پایا گدائے غنچہ کی مٹھی سے زر کہاں

عیشی کی شاعری کا لہجہ شائستہ ہے اور شعر عام طور پر چست ہیں۔ لفظوں کی ترتیب تعقید سے پاک ہے۔ فارسی تراکیب بھی حسبِ ضرورت جزوِ شعر بن کر استعمال میں آئی ہیں۔ قافیے اور ردیف کے استعمال میں ایک سلیقے کا احساس ہوتا ہے۔ متعدد غزلیں اتنی طویل ہیں کہ ۱۲۱ اشعار پر پھیلی ہوئی ہیں۔ عیشی کے ہاں ایک معیار کا احساس ہوتا ہے جس کی یکساں سطح ان کے سارے دیوان میں موجود ہے، کہیں یہ احساس نہیں ہوتا کہ عیشی برائے بیت شعر کہہ رہے ہیں:

یہاں تک نفس میں سوختگی ہے کہ جو سخن / آیا برنگِ شمع زباں پر شرر ہوا

عیشی نے فارسی میں شاعری کی اور اردو سے زیادہ شعر کہے۔ انھوں نے مسدس، مخمس بھی لکھے اور قصیدہ پر بھی طبع آزمائی کی۔ فارسی میں کئی مثنویاں بھی لکھیں جو ان کے فارسی کلیات کی زینت ہیں لیکن اردو میں ان کی صرف ایک مثنوی ''سوز و ساز'' کے نام سے ہم تک پہنچی ہے جو تقریباً تین سو سے کچھ زیادہ اشعار پر مشتمل ہے۔ یہ مثنوی دو بار ''جگر سوز'' [۱۸] کے نام سے شائع ہوئی اور ایک بار اپنے اصل نام مثنوی ''سوز و ساز'' [۱۹] کے عنوان سے شائع ہوئی۔ عیشی نے ایک شعر میں خود اس کا نام ''سوز و ساز'' بتایا ہے:

افسانۂ سوز و ساز عیشی / گر سنیے تو گرم داستاں ہے

مثنوی ''سوز و ساز'' میں عیشی نے ایک برہمن زادہ کا قصہ لکھا ہے جو ایک کوچے میں ناگاہ ایک حور وش پر مر مٹا اور آہ کھینچتا ہوا اس کے پیچھے ہو لیا۔ کچھ دیر بعد وہ اس کے حال سے بے خبر اپنے گھر میں چلی گئی اور یہ اس کے در پر کھڑا رہ گیا۔ اور پھر مایوس ہو کر اپنے گھر کو پھر گیا۔ اس کی حالت غیر تھی اور اضطراب و بے قراری نے اسے نیم جاں کر دیا تھا۔ اسی حالت میں جب کچھ عرصہ گذرا تو از خود تاثیرِ عشق محبوب کے دل میں بھی پیدا ہوئی۔ اس کے ہوش و حواس جاتے رہے اور وہ بھی مشوش رہنے لگی۔ ایک دن وہ لرزاں لرزاں گھر کے دروازے پر آئی کہ شاید وہاں نسیم دل کشا ہو اور عقدہ کسی طرح غم کا وا ہو۔ ادھر یہ بے چین تھی ادھر برہمن زادہ بھی بحال زار بستر سے اٹھا اور طوافِ کوچۂ جاناں کے لیے وہاں جا پہنچا۔ اس وقت وہ بھی وہاں کھڑی تھی۔ دونوں کی آنکھیں چار ہوئی۔ اور شعلۂ عشق بھڑک اٹھا۔ وقت کے ساتھ جب رازِ عشق فاش ہو گیا اور حالت، جنون پیدا ہوئی تو برہمن زادہ کو پابہ زنجیر کر دیا گیا اور وہ کچھ عرصے بعد اسی حالت میں مر گیا۔ عاشق کے مرنے کی خبر جب اسے ملی تو وہ اپنے گھر والوں سے منت سماجت سے اجازت لے کر اس کی نعش پر پہنچی اور ضبط کیے وہاں کھڑی اسے دیکھتی رہی۔ اس کی آنکھ سے ایک قطرہ بھی نہیں ٹپکا۔ جب برہمن زادہ کو جلایا گیا اور آگ کے شعلے بھڑکے تو اس کے سینے میں بھی آگ بھڑک اٹھی اور اپنی اسی آگ میں وہ اندر ہی اندر جلنے

لگی۔ اس کے وجود سے کوئی شعلہ وشرارہ تو بلند نہیں ہوا لیکن ناخن پا سے سر تک اس کے سارے اعضا جل کر خاک بن گئے

نیرنگ عشق نے دکھایا ‏‏‏‏ دونوں کو اک آگ میں جلایا

جب اس کی تلاش کی گئی

دیکھا تو نہ جسم تھا نہ جاں تھی ‏‏‏‏ خاکستر مشتِ استخواں تھی

بظاہر اس قصے میں کوئی تہ داری نہیں ہے لیکن اس میں تاثیر عشق کو جس انداز سے بیان کیا گیا ہے وہ کسی دوسرے قصے میں اس طرح بیان نہیں ہوا۔ دوسرے عشقیہ قصوں اور مثنویوں میں آخر میں دونوں مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ یہاں بغیر ملاقات کے تاثیرِ عشق پیدا ہوئی ہے اور بغیر آگ کے وہ اپنی اندر کی آگ (آتشِ عشق) سے جل کر راکھ ہو جاتی ہے۔

اور مثنویوں کی طرح ''سوز و ساز'' میں بھی حمد باری تعالیٰ اور نعت سرورِ کائناتؐ کے اشعار آئے ہیں لیکن ان اشعار میں بھی تصورِ عشق کو نمایاں کیا گیا ہے اور حمد و نعت اسی حوالے سے لکھی گئی ہے۔ اس کے بعد ''در تاثیر عشق'' میں بائیس شعر لکھے گئے ہیں اور اس کے بعد ''آغاز داستان'' کے تحت یہ عشقیہ قصہ بیان کیا گیا ہے۔ بیچ میں سات شعر کی ایک غزل آتی ہے جو قصے کے تسلسل کو برقرار رکھتی ہے۔ اس قصے میں دو طرح کی آگ کا ذکر ہے۔ ایک وہ جو باہر سے جلاتی ہے اور ایک وہ جو اندر سے جلاتی ہے اور یہی اس کا وہ پہلو ہے جس کی طرح طرح سے تاویل کی جا سکتی ہے۔ ایک وہ آگ تھی جو کوہِ طور پر نظر آئی۔ ایک وہ آگ تھی جو حضرت ابراہیم کو جلا نہ سکی اور ان کے لیے گلزار بن گئی۔ ایک وہ آگ تھی جو مجنوں و فرہاد، ہیر و رانجھا اور سسی پنوں کے اندر روشن تھی۔ عشق انسان کی اندرونی کیفیات کو مشتعل کر کے ایک نئی دنیا پیدا کر دیتا ہے۔ پہلی نظر کی محبت ایک بجلی کی طرح چمکتی ہے اور انسان کو از خود رفتہ کر دیتی ہے۔ یہ محبت کی سب سے قوی کیفیت ہے جسے ''عشق'' کہتے ہیں۔ یہ عشق انسان کے حصے میں آیا ہے۔ فرشتے اس سے محروم ہیں۔ عشق اور درد لازم و ملزوم ہیں۔ یہی درد درماں بن جاتا ہے۔ ناظر و منظور، شاہد و مشہود، طالب و مطلوب ایک ہو جاتے ہیں[۲۰] یہی عیشی کے اس قصے کا زاویہ نظر ہے۔ عیشی نے اس قصے کو بظاہر مجازی لیکن بباطن حقیقی رنگ دیا ہے۔ اندر کی آگ سب کی نظروں سے اوجھل رہ کر سارے وجود کو خاکستر کر دیتی ہے:

سرمایۂ سوز و ساز ہے عشق ‏‏‏‏ نیرنگ نیاز و ناز ہے عشق
ہے عشق سے داغ داغ لالہ ‏‏‏‏ ہے عشق اثر طراز نالہ
یہ آتش عشق بے زبانہ ‏‏‏‏ پل مارتی پھونک دے زمانہ
یہ فتنہ طراز عربدہ ساز ‏‏‏‏ افشا کرے لاکھ پردے میں راز
عشق اپنا اگر ہنر دکھائے ‏‏‏‏ جو چاہے سو پل میں کر دکھائے

عیشی نے حالت بے قراری و اضطراب اور عشق کی کیفیات کو سلیقے سے ضرور بیان کیا ہے لیکن یہ مثنوی دلچسپ و حیرت زا ہونے کے باوجود اس بلندی پر پہنچتی جس کے امکانات اس میں موجود تھے۔ آخر میں یوں محسوس ہوتا ہے کہ عیشی اسے آگے بڑھانا اور تاویل پیش کرنا چاہتے تھے لیکن اچانک وہ اسے ختم کر دیتے ہیں۔ اس لحاظ سے ہم اسے ''ادھوری مثنوی'' کہیں گے۔ اسی موضوع اور اسی طرح کے ایک قصے کو قاضی محمد صادق اختر نے بھی اپنی مثنوی ''سراپا سوز'' کا موضوع بنایا ہے جس کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔

عیشی کی شاعری میں بھی عام طور پر وہ پرانے الفاظ، جو اس دور میں ناسخ کے زیر اثر متروک کر دیے جاتے ہیں، نظر نہیں آتے۔ یہی صورت قاضی محمد صادق اختر کے ہاں سامنے آتی ہے۔ وہ متروک الفاظ جو اختر کے دیوان اول میں نہیں ملتے ہیں، دیوان دوم میں نظر نہیں آتے لیکن رائے جسونت سنگھ پروانہ کے ہاں یہ صورت قدرے مختلف ہے۔

حواشی:

[۱] کلیات مصحفی، دیوان ششم، مصحفی، مرتبہ ڈاکٹر نورالحسن نقوی، ص۲۸۔۲۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۲] ایضاً

[۳] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص۳۷، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۰ء

[۴] جائزہ مخطوطات اردو (جلد اول)، مشفق خواجہ، ۶۰۷۔۶۰۶، مرکزی اردو بورڈ، لاہور ۱۹۷۹ء

[۵] اس کی عبارت یہ ہے: ''دراین ایام فرخندہ انجام کہ از ہجرتِ مقدسہ نبویہ یک ہزار و دو صد و سی و دو سال (۱۲۳۲ھ) گزشتہ و پیک سبک تگ عمرم از منزلِ زندگانی بنائے ہستی سی و پنج (۳۵) مرحلہ درنوشتہ است''۔ ''کلیات عیشی کا تعارف'' از ڈاکٹر حیدری کاشمیری، ص۱۶۶، مجلس ''دانش'' اسلام آباد، شمارہ نمبر ۱۳، بہار ۱۳۶۷ھ

[۶] ریاض الفصحاء، غلام ہمدانی مصحفی، ص۲۱۴، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، ۱۹۳۴ء

[۷] خوش معرکۂ زیبا، بحوالہ بالا، ص۳۲۶

[۸] تذکرہ طبقات سخن، غلام محی الدین عشق و مبتلا میرٹھی۔ ص۲۱۲، نسخہ برلن، عکسی نقل مملوکہ ڈاکٹر جمیل جالبی، کراچی

[۹] کلیاتِ عیشی کا تعارف، بحوالہ بالا، ص۱۷۲۔۱۸۰

[۱۰] ایضاً، ص۱۸۰

[۱۱] دیوانِ اردو از عیشی، قلمی، مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی۔ اس کی نقل کے لیے میں مشفق خواجہ صاحب کا شکر گزار ہوں۔

[۱۲] سرو چراغاں، عیشی (قلمی)، مخطوطہ مملوکہ قاضی محمد شمیم، کراچی۔ میں اس قلمی نسخے سے استفادہ کیا ہے۔

[۱۳] عمدۂ منتخبہ، سرور، ص۴۴۲، دہلی یونیورسٹی دہلی ۱۹۶۱ء

[۱۴] ریاض الفـ ، بحوالہ بالا، ص۲۱۴

[۱۵] گلشن بے خار، شیفتہ، ص۳۳۹، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۳ء

[۱۶] گلشن ہمیشہ بہار، نصر اللہ خاں خویشگی، مرتبہ ڈاکٹر اسلم فرخی، ص۲۲۷، انجمن ترقی اردو پاکستان ۱۹۶۷ء

[۱۷] جلوۂ خضر جلد دوم، صفیر بلگرامی، ص۱۳۵، مطبع نورالانوار، آرہ، بہار ۱۸۸۵ء

[۱۸] (الف) مثنوی جگر سوز، عیشی، مطبع محمدی کانپور، سن ندارد۔ (ب) جگر سوز، عیشی، مطبع مصطفائی شاہجہاں آباد ۱۲۴۸ھ بحوالہ ''اردو مثنوی شمالی ہند میں'' از ڈاکٹر گیان چند، ص۴۲۷، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۹ء

[۱۹] اردوئے معلیٰ، ایڈیٹر حسرت موہانی، ص۲۹، شمارہ بابت دسمبر ۱۹۰۶ء

[۲۰] سرِّ دلبراں، شاہ سید محمد ذوقی، ص۲۵۷۔۲۶۰، کراچی ۱۴۰۰ھ

دوسرا باب

تبدیلی کا عمل و آغاز

رائے جسونت سنگھ پروانہ: حالات و شاعری

اس دور کے چند معروف شاعروں میں پروانہ خاص اہمیت کے مالک ہیں۔ رائے جسونت سنگھ پروانہ (۱۱۷۲ھ۔۱۲۳۴ھ/ ۹۔۱۷۵۸ء۔ ۹۔۱۸۱۸ء) نواب شجاع الدولہ کے مدار المہام راجا بینی بہادر (متوفی ۱۲۱۰ھ/ ۶۔۱۷۹۵ء)[۱] کے بیٹے تھے جو عرف عام میں ''کاکاجی'' کہلاتے تھے۔ پروانہ اودھ کے شہر فیض آباد یا لکھنؤ میں پیدا ہوئے لیکن کب پیدا ہوئے یہ پتا نہیں چلتا۔ مصحفی نے اپنے فارسی گو شعرا کے تذکرے ''عقد ثریا'' میں پروانہ کا ترجمہ شامل کیا ہے۔ ''عقد ثریا'' ۱۱۹۹ھ میں مکمل ہوا۔ ۱۱۹۸ھ میں مصحفی دہلی سے لکھنؤ آ گئے۔ اس زمانے میں مرزا محمد حسن قتیل دہلی میں نواب ذوالفقار الدولہ بہادر کے لشکر میں ملازم تھے اور مصحفی کے مشاعروں میں بھی شریک ہوتے تھے۔ یہیں دہلی میں مصحفی نے قتیل کی ''بیاض'' سے استفادہ کیا اور پروانہ کا ترجمہ شامل کیا اور لکھا کہ ''در دیوانِ فارسیش قریب دو ہزار بیت بر ''بیاض'' دیدہ شد.....''[۲] قیاس کیا جا سکتا ہے کہ یہ ترجمہ قیام دہلی کے زمانے میں زیادہ سے زیادہ ۱۱۹۷ھ میں لکھا گیا ہوگا۔ جیسا کہ ''ترجمہ'' سے معلوم ہوتا ہے اس وقت پروانہ جوان تھے۔ اگر اس وقت پروانہ کی عمر ۲۵ سال قیاس کر لی جائے تو اس حساب سے پروانہ کا سال پیدائش ۱۱۹۷ھ نفی ۲۵=۱۱۷۲ھ متعین ہوتا ہے۔ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ''۱۱۷۰ھ کے لگ بھگ پیدا ہوئے ہوں گے''[۳] مشفق خواجہ نے ''سالِ ولادت'' ۱۱۷۴ھ کے قریب''[۴] متعین کیا ہے۔

پروانہ کی تعلیم اچھی ہوئی تھی۔ کم عمری ہی میں کتبِ فارسی کی تحصیل کر لی تھی اور اساتذہ کے دواوین اور تذکروں کا مطالعہ کر کے شعر گوئی کی قدرت بھی حاصل کر لی تھی۔ تعلیم میں وہ اپنے ہم عمروں اور ہم جولیوں سے سبقت لے گئے۔ دوسرے انھیں فنونِ غریبہ مثلاً طب، رمل، سیر کتبِ تواریخ سے بھی دلچسپی تھی۔ خط شکستہ و خط شفیعا سے بھی رغبت رکھتے تھے[۵] فارسی کے علاوہ عربی سے بھی واقفیت رکھتے تھے۔ ان کے کلام اور خصوصاً قصائد میں عربی آیات کے حوالوں سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے۔ اس زمانے میں مرزا فاخر مکین (م ۱۲۲۱ھ/ ۱۸۰۶ء) کے شاگردِ راجا سرب سنگھ دیوانہ (م ۱۲۰۳ھ/ ۱۷۸۹ء)[۶] کی فارسی شاعری کی ایک عالم میں دھوم تھی۔ جسونت سنگھ پروانہ نے ان سے تلمذ حاصل کیا اور اپنی فطری صلاحیت اور استاد کی نظر سے نوجوانی ہی میں ایسے قابلِ ذکر شاعر بن گئے کہ خود قتیل نے پروانہ کا کلام اور حالات ''عقد ثریا'' کے لیے مصحفی کو فراہم کیے۔ پروانہ کا فارسی دیوان، اب ناپید ہے لیکن ان کا اردو دیوان موجود اور غیر مطبوعہ ہے[۷] ۱۲۳۴ھ/ ۱۹۔۱۸۱۸ء میں وفات پائی۔ ناسخ نے قطعہ تاریخ وفات لکھا[۸]:

از مردن پروانۂ جاں سوختہ — شمع بزم اہلِ سخن ہائے بمرد
تاریخ چنیں رقم نمودم ناسخ — ''پروانہ بمرد و شمع ہم وائے بمرد'' ۱۲۳۴ھ

مصحفی نے ''عقد ثریا'' میں جب پروانہ کا ترجمہ لکھا تو اسی زمانے میں وہ اردو میں بھی شاعری کرنے لگے

لیکن کسی کی شاگردی اختیار نہیں کی تھی[۹] یہ ۱۱۹۷ھ ہوسکتا ہے۔ ۱۱۹۸ھ میں جب مصحفی لکھنؤ آئے تو پروانہ ان سے "گرمی وتپاک" سے ملے۔ مصحفی کے زیر اثر فارسی گوئی سے ان کی دلچسپی کم اور اردو شاعری سے زیادہ ہوتی گئی۔ "بسیار" ۱۲۰۹ھ میں جب مصحفی نے پروانہ کا ترجمہ "تذکرۂ ہندی" میں لکھا تو پروانہ کو اردو میں شعر کہتے بارہ سال ہو چکے تھے جس کی تصدیق مصحفی کے اس جملے سے بھی ہوتی ہے کہ "تا الی الیوم کہ عرصہ دوازدہ سال شدہ باشد مشق او بسیار رسا بریختہ گردیدہ"[۱۰] اس طرح پروانہ کی اردو گوئی کی مدت ۱۱۹۷ھ سے وفات ۱۲۳۴ھ تک تقریباً ۳۷ سال ہوتی ہے۔ پروانہ سودا، میر، میر حسن، اور بقا سے متاثر تھے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "در گفتنِ قصیدہ وغزل طورِ مرزا رفیع سودا مسلم می دارد..... وپیش از آمدن فقیر کہ ہنوز آغازِ شوق او بود اعتقاد بہم رسانیدہ مثل میر تقی ومیر حسن ومیاں بقا اللہ وغیرہ داشت۔ اکنوں از تہ دل بفقیر رجوعِ کلی دارد"[۱۱] "دیوانِ پروانہ" میں کئی شعروں میں سودا، میر حسن، میر تقی، بقا وغیرہ کا ذکر کیا ہے۔ سودا کو وہ "خلاقِ معانی" اور "جدا انداز" کہتے ہیں:

حضرتِ سودا سا خلاقِ معانی کون ہے　　گفتگو کا اس کی سب سے اک جدا انداز تھا

رونقِ بزمِ سخن بس اس کے ہی دم تک رہی　　طوطیِ ہندوستاں یا بلبلِ شیراز تھا

ایک شعر میں مثنوی سحر البیان کے حوالے سے میر حسن کا ذکر کیا ہے:

ہوا جو یار وہ بدر منیر پروانہ　　تو شاعری میں نظیرِ منیر ہم بھی ہیں

ایک شعر میں میر کا ذکر اس طرح کیا ہے:

میر کے ہر بیتِ شیریں نے جو یہاں پایا رواج　　لکھنؤ میں اکبر آبادی جمالی آ گئی

ایک مقطع میں بقا کا مطلع اُن کو یاد آتا ہے:

مقطعِ شعر میں یاد آتا بقا کا مطلع　　حالِ پروانہ بہت برہم و درہم دیکھا

ایک غزل کے قطعہ میں رائے سرب سنگھ دیوانہ سے اپنی شاگردی کا ذکر کرتے ہوئے ان کی استادی وشاعری کا اعتراف کیا ہے:

خدمتِ دیوانہ سے فیضِ سخن حاصل ہوا　　اس سے سب سیکھی ہے میں اس فن کامل کی طرح

اس فغانی رتبہ کے دیواں جو دیکھے فارسی　　ہے سخن پروردہ اس کا شعر مقبل کی طرح

ریختہ گوئی میں بھی پروانہ وہ استاد تھا　　جس کا یہ مطلعِ روشن شمعِ محفل کی طرح

دل سدا تڑپے ہے میرا مرغ بسمل کی طرح　　یا کہ سیکھی مرغِ بسمل نے مرے دل کی طرح

اسے اتفاق کہیے کہ ایک شعر میں بھی کہیں مصحفی کا ذکر نہیں آیا لیکن جن الفاظ میں مصحفی نے "تذکرۂ ہندی" (۱۲۰۹ھ) میں پروانہ کا ذکر کیا ہے کہ "اکنوں از تہ دل بفقیر رجوعِ کلی دارد"۔ اس سے واضح ہوتا ہے کہ ان سب شعرا کے اثرات کے باوجود وہ کم از کم ۱۲۰۹ھ سے پوری طرح مصحفی (م ۱۲۴۰ھ) سے رجوع کر چکے تھے جس کا ذکر شاہ کمال نے بھی، جو پروانہ سے بھی ربط واتحاد رکھتے تھے، ان الفاظ میں کیا ہے کہ "مشقِ سخن از میاں مصحفی صاحب دارد"[۱۲] مصحفی نے تذکرہ ہندی (۱۲۰۹ھ) میں جب پروانہ کو اپنا شاگرد لکھا تو اس کے پچیس سال بعد تک پروانہ (م ۱۲۳۴ھ) زندہ رہے اور خود انھوں نے یا کسی اور معاصر تذکرہ نگار نے اس کی تردید نہیں کی۔ ریختہ گوئی میں بلاشبہ پروانہ مصحفی کے شاگرد تھے۔

تذکرہ ہندی، عیار الشعرا اور دوسرے تذکروں سے معلوم ہوتا ہے کہ پروانہ خوش خلق، نیک طینت، نیک نہاد، نیکو ذات، عمدہ وضع، نیک معاش، پرتپاک و ملنسار انسان تھے۔ خاندانی وقار و وجاہت انھیں ورثے میں ملی تھی۔ لکھنؤ میں رہتے تھے اور وہاں کے سب شعرا اور اہلِ دولت سے ان کے مراسم تھے اور مشاعروں میں بھی شریک ہوتے تھے[۱۳]

پروانہ کی تصانیف میں ''دیوانِ فارسی'' اور ''اردو دیوان'' کے علاوہ منظوم داستان ''حملۂ حیدری'' بھی شامل ہے۔ حملۂ حیدری کے بارے میں یکتا نے دستور الفصاحت میں لکھا ہے کہ ''روزے دو داستان ازاں پیش راقم هم خوانده'' [۱۳ الف]۔ دیوان فارسی اور حملۂ حیدری ناپید ہیں اور ان کا کلیاتِ اردو تا حال غیر مطبوعہ ہے۔ اس کا ایک نسخہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں ہے اور ایک نسخہ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں ہے[۱۴] ''کلیاتِ پروانہ'' دس قصائد، ۳۲۱ غزلیات، ۳ قطعاتِ تاریخ، ۳۱ رباعیات اور دو ہجویات پر مشتمل ہے[۱۵]

قطعاتِ تاریخ میں ایک پروانہ کے والد کا قطعۂ وفات ہے جس سے ۱۲۱۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ایک ان کے بیٹے کی وفات پر ہے جس کے آخری مصرع: کس نے میرا دیا ''چراغ بجھائے'' کے آخری دو لفظوں سے ۱۲۲۵ھ برآمد ہوتا ہے اور پانچ شعروں کے ایک قطعہ تاریخ کے دو مصرعوں سے الگ الگ قلندر بخش جرأت کا سالِ وفات ۱۲۲۴ھ نکلتا ہے۔

پروانہ کے اصل جوہر قصیدہ اور غزل میں کھلتے ہیں اور یہی وہ میدان ہے جہاں ان کی تاریخی اہمیت قائم ہوتی ہے۔ پروانہ نے اردو میں دس قصیدے لکھے جن میں سے تین حضرت علی کی منقبت میں، ایک امام مہدی کی مدح میں، ایک میں حضرت علی کی منقبت کے بعد شاہ مستان درویش کی مدح کی ہے۔ ایک قصیدہ نواب عماد الملک غازی الدین خاں بہادر فیروز جنگ کی مدح میں ہے۔ دو بہاریہ قصائد مسند نشینی کے موقع پر لکھے گئے ہیں۔ جن میں سے ایک میں غازی الدین حیدر کا ذکر آتا ہے۔ ایک قصیدہ ''در طلوعِ نجوم'' ہے جو ضیغم جنگ کی مدح میں لکھا گیا ہے ایک اور قصیدے میں کسی امیر کی مدح کی گئی ہے۔

پروانہ کے قصیدوں کی بنیادی خصوصیت ''گہری سنجیدگی'' ہے۔ ان قصیدوں میں پروانہ نے قصیدہ کی روایت کو پورے التزام و اہتمام کے ساتھ نبھانے کی کوشش کی ہے۔ ان قصائد میں ہیئت کا توازن بھی ہے اور ایسا اعتدال بھی کہ مبالغے کے باوجود ممدوح کی مدح فطری معلوم ہوتی ہے۔ ان قصیدوں کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ صنفِ قصیدہ سے پروانہ کو گہری مناسبت تھی۔ ان قصائد کو اس دور میں یا میر و سودا کے دور میں یا خود پروانہ کے بعد کے دور میں رکھ کر دیکھیے تو ان میں ایسی فنی پختگی اور شاعرانہ حسن نظر آئے گا کہ پروانہ ایک ممتاز قصیدہ گو کے درجے پر فائز ہو جاتے ہیں۔ یہ قصیدے غیر مطبوعہ ہونے کے باعث اب تک اہلِ نظر کی نظروں سے اوجھل رہے اور ان کی فنی و شعری اہمیت سامنے نہ آ سکی۔ قصیدہ لکھتے وقت پروانہ ان تمام خصوصیات کو شعوری طور پر شروع سے آخر تک نبھاتے ہیں جن کا انھوں نے اپنے قصیدے میں التزام کیا ہے۔ مثلاً حضرت علی کی منقبت میں لکھا ہوا قصیدہ جسے انھوں نے کان گل سے موسوم کیا ہے، بہاریہ قصیدہ ہے۔ اس کے ہر شعر میں شروع سے آخر تک موضوع، اشارات و کنایات، الفاظ و محاورات کسی نہ کسی پہلو سے ''بہار'' کا اظہار کرتے ہیں۔ اسی طرح قصیدہ ''در امام مہدی علیہ السلام'' میں ''صنوبر۔ تر۔ گوہر'' قافیے ہیں اور ''ہے برابر'' ردیف ہے۔ اس میں تواتر کے ساتھ دو چیزوں کو ہم رشتہ کر کے مربوط کیا گیا ہے اور اس

التزام سے قصیدے میں شاعرانہ وفنی حسن پیدا کیا ہے۔ قصیدے کے لیے جس فطری صلاحیت، جس علم، جس کاوش اور جس قادرالکلامی کی ضرورت ہے وہ پروانہ میں موجود ہے۔

قصیدہ کا آغاز، جسے اصلاح میں مطلع یا تشبیب کہتے ہیں، بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ قصیدہ گو کے لیے ضروری ہے کہ وہ قصیدے کو اس طرح شروع کرے کہ صاحبِ دربار اور اہلِ دربار سب متوجہ ہو جائیں۔ تشبیب میں بے ساختگی ہو، شاعرانہ حسن ہو اور ساتھ ساتھ وہ کشش بھی کہ سننے والا یہ سوچنے لگے کہ دیکھیں اب شاعر آگے کیا کہتا ہے۔ اس میں سودا کو کمال حاصل ہے۔ پروانہ سودا کی پیروی کرتے ہیں۔ دو قصیدوں میں سراپا کے بیان سے حسن وعشق کے تصور کو ابھارا ہے۔ ایک قصیدے میں ''زرو آہن'' کے مکالمے سے آغاز کیا ہے۔ ایک میں ''طلوعِ نجوم'' کو موضوعِ سخن بنا کر تشبیب لکھی ہے۔ ایک قصیدے کی تشبیب میں ''پیرِ خرد'' کو مخاطب کیا ہے۔ ان کے علاوہ زیادہ تر قصیدوں کی تشبیب بہاریہ ہے۔

''تشبیب'' سے پروانہ ایک فضا تیار کرتے ہیں اور گہرے رنگوں سے مطلوبہ کیفیت کو اس طور پر ابھارتے ہیں کہ وہ سننے یا پڑھنے والے کے ذہن کا حصہ بن جاتی ہے۔ اس سے حیرت یا استعجاب میں ڈالنے والی صورت تو پیدا نہیں ہوتی لیکن فنی اعتبار سے اپنے بیانیہ انداز میں گہرے رنگوں کے استعمال سے پروانہ وہ خصوصیت ضرور پیدا کر دیتے ہیں کہ سامع یا قاری اس کیفیت میں محو ہو جائے۔ اسی سے ''گریز'' کا مرحلہ آتا ہے۔ تشبیب کے بیان سے فنکارانہ ہنر مندی کے ساتھ، وہ حسنِ سلیقہ سے اس طرح ''گریز'' کی طرف آتے ہیں کہ ''تشبیب'' ''خود گریز'' کا حصہ بن جاتی ہے اور اسی سے ''مدح'' کی شاخیں پھوٹنے لگتی ہیں۔ گریز کے عمل میں کبھی وہ ''پیرِ خرد'' سے مخاطب ہوتے ہیں اور کبھی ''پیرِ عقل'' سے اور کبھی، جیسا کہ ''قصیدہ در طلوعِ نجوم'' میں کیا ہے وہ نجوم وفلکیات کی اصطلاحوں میں بات کرتے کرتے بڑی برجستگی کے ساتھ گریز کی طرف آ جاتے ہیں۔ ''قصیدہ در منقبت حضرت علیؓ'' میں، جس میں زرو آہن کے درمیان مکالمے سے تشبیب اٹھائی ہے، جیسے ہی یہ مکالمہ ختم ہوتا ہے اور ''آہن'' حضرت علیؓ کی ''ذوالفقار'' کا نام لیتا ہے اور کہتا ہے:

آہن سے ذوالفقار بنی ہے امام کی	اس سے زیادہ اور شرف کیا کروں بیاں

اس کے فوراً بعد یہ شعر آتے ہیں اور یہی ''گریز'' کا کام کر کے شاعر کو مدح کی طرف لے جاتا ہے:

جب ختم اس نے کی یہ حکایت بہ آب وتاب	اسمِ امام سن میں ہوا جی میں شادماں
مضمون غور کرنے لگا مدح کے لیے	مطلع یہ آیا دو ہیں مرے دل سے تازباں
یہ کچھ گدا کا ہے درِ حیدر پہ عظم وشاں	ہیں در پہ اس گدا کے شہاں سر برآستاں
اک نور سے نبی و علی آفریدہ ہیں	جس دم کہ کچھ نہ آدم وحوا کا تھا نشاں

''تشبیب'' کی طرح ''گریز'' میں بھی پروانہ کے ہاں ایک فنی سلیقہ نظر آتا ہے اور پھر ''مدح'' آتی ہے جس میں وہ قصیدے کی روایت کے عین مطابق ممدوح کے عدل، اس کی ذاتی صفات، گھوڑے، ہاتھی، تلوار وغیرہ کی شاعرانہ انداز میں، مدح کرتے ہیں اور اس طور پر کرتے ہیں کہ ممدوح کی شخصیت کا جلال وجمال دونوں سامنے آ جاتے ہیں اور ممدوح کی ایک ایسی دلآویز تصویر ابھرتی ہے کہ جس سے محبت کرنے کو جی چاہنے لگتا ہے۔ پروانہ کے قصیدوں کا یہ فنی اثر قاری یا سامع کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ حضرت علیؓ کی مدح کرتے ہوئے جہاں وہ ان کی تلوار ان کے گھوڑے اور

دوسری چیزوں کی مدح کرتے ہیں وہاں ان کی عظمت شان دار رنگوں کے ساتھ، ابھر کر سامنے آجاتی ہے:

پاؤں گر اس پہ دھرے فیضِ قدم سے تیرے　　ہووے ذی الروح عجب کیا ہے جو سنگ مرمر
سیر دریا کے لیے نوح ہے تیرا ملاح　　خضر کو پوچھو تو پیکوں میں رہا ہے نوکر
اور صالح تو شتر باں، ہے ترے ناقے کا　　یوسفِ مصر نے باندھی ہے غلامی میں کمر

مدح کے بعد قصیدہ عرضِ مدعا و دعا پر ختم ہو جاتا ہے۔ پروانہ عام طور پر مدح کرتے کرتے اس طرح کا شعر لاتے ہیں جو ایک طرح سے مدح سے دعا کی طرف گریز کا کام کرتا ہے:

پروانہ شمع وار سکوت اختیار کر　　لازم ہے تجھ کو طولِ سخن سے اب اجتناب

یا

پروانہ کر اب مدح کا اتمام دعا پر　　روشن رہے اس خانہ میں یہ شمع شبستاں

اور پھر دعا پر قصیدہ اختتام کو پہنچتا ہے۔

پروانہ کے قصیدے، قصیدے کی روایت و ہیئت کے مطابق ہیں۔ وہ اپنے قصیدے کے مختلف حصوں میں توازن قائم رکھتے ہیں۔ دس قصائد میں سے آٹھ قصیدے غیر مردف ہیں اور دو مردف ہیں۔ پروانہ کا فنی سلیقہ، زبان و بیان پر قدرت، شاعرانہ صلاحیت، فصاحت و بلاغت، تشبیہ و حسن بیان، حسن تعلیل و رعایتِ لفظی اور دوسرے صنائع بدائع کا استعمال وہ خصوصیات ہیں کہ اس دور میں قصیدہ گوئی حیثیت سے پروانہ کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ انھوں نے سودا و انشا کی طرح قصیدے کی روایت کو آگے تو نہیں بڑھایا لیکن قصیدے کو شعور کے ساتھ، اس خوبی سے نبھایا ہے کہ ان کے قصائد معیاری قصائد بن گئے ہیں۔ مضمون آفرینی پروانہ کے قصائد کا خاص وصف ہے۔ بلند آہنگی، شکوہِ الفاظ اور ان سے پیدا ہونے والا وہ لہجہ تو پروانہ کے قصائد میں نہیں ہے جو ہمیں سودا یا انشا کے ہاں ملتا ہے لیکن وہ یکساں ہموار معتدل لہجہ ضرور موجود ہے جو مصحفی کے قصائد کی خصوصیت ہے۔ پروانہ کی زبان میں وہ جدید روپ نمایاں ہوتا ہے جو لکھنؤ کی زبان کی خصوصیت ہے جہاں قدیم الفاظ متروک کر دیے گئے تھے اور زبان نے ایک نئے نکھار کے ساتھ اپنا جدید روپ سنوارا تھا۔ بحیثیت مجموعی پروانہ روایتِ قصیدہ کی تکرار کے ایک کامیاب قصیدہ گو ہیں اور اس روایت میں ان کی تاریخی اہمیت ہے۔

''غزل'' بھی پروانہ کی محبوب صنفِ سخن ہے۔ قصیدہ کی طرح ان کی غزل میں بھی گہری سنجیدگی کا احساس ہوتا ہے۔ اس دور میں جب جرأت کی معاملہ بندی اور انشا کی تمسخر و ظرافت والی شاعری پر سارا معاشرہ لہلوٹ تھا، پروانہ ایسی سنجیدہ شاعری کرتے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ لکھنؤ کے نہیں بلکہ دہلی کے شاعر ہیں۔ ان کا طرزِ سخن سودا سے متاثر ہے اور ان کی شاعری ثنا اللہ فراق کی طرح سنجیدہ ہے۔

اس دور میں غزل کی روایت کے دو بڑے دھارے تھے۔ ایک میر کی شاعری کا دھارا اور دوسرا سودا کی شاعری کا دھارا۔ میر کی شاعری اپنی گہری داخلیت اور طلسماتی لہجے کی وجہ سے نا قابلِ تقلید شاعری ہے لیکن سودا کی شاعری اپنی خارجیت کی وجہ سے قابلِ تقلید ہے۔ اسی لیے آنے والی نسلوں نے میر کی پیروی کی کوشش ضرور کی لیکن آخر کار طرزِ سودا کا اختیار کیا۔ سودا کی یہ خارجیت، لفظوں کے موزوں استعمال، مخصوص لہجے، تخلیقی قوت اور مضمون آفرینی سے بنی تھی۔ پروانہ ذہنی طور پر سودا سے قریب تر ہیں اور وہ اسی خارجیت کو اپنا کر اپنی غزل کا رنگ بناتے ہیں۔ پروانہ کی

غزل کے مزاج میں دو عناصر کام کرتے ہیں۔ ایک خارجیت اور دوسرے فارسی شاعری کی روایت سے گہری وابستگی۔ خارجیت نے مضمون آفرینی کا رجحان پیدا کیا اور فارسی روایت نے شاعرانہ علامات و کنایات، لفظوں کے استعمال اور حسنِ بیان کا سلیقہ پیدا کیا۔ پروانہ کی غزل کا رنگ اسی امتزاج سے بنتا ہے اور اسی لیے وہ اس دور میں دہلوی روایت کے شاعر نظر آتے ہیں۔ یہی وہ رنگ تھا جسے پروانہ نے مصحفی میں دیکھا اور ان سے رجوع کرلیا۔ اگر مصحفی کی غزل سے اس رنگ و طرز کو، جو انھوں نے دربار سرکار سے وابستگی اور مشاعروں میں مقبولیت حاصل اور برقرار رکھنے کے لیے اختیار کیا، الگ کردیا جائے تو باقی شاعری میں پروانہ کا رنگ مصحفی سے قریب تر آجاتا ہے۔ پروانہ کی زبان پر وہ اثرات موجود ہیں جو مصحفی، فراق، محبت کے ہاں ملتے ہیں مثلاً ٹک۔ نت۔ کبھو۔ وو ہیں۔ بھرنظر۔ کا ہیکو وغیرہ لیکن یہ اثرات اتنے کم ہیں کہ پروانہ کی زبان بحیثیت مجموعی جدید زبان ہے۔

فارسی شاعری کی روایت سے جہاں وہ مخصوص علامات، تلمیحات، کنایات مثلاً مجنوں، صحرا، شمع پروانہ، زنجیر، زلف، پیمانہ، جام، گردش، ساقی، گل و بلبل، باغباں، آشیاں، برق، نامہ، کبوتر، قاصد، آئینہ، حیراں، خدنگ، تیر، ناوک، سینہ، فرعون، کنعان، یوسف مصر، موسیٰ، عصا، خضر، عیسیٰ، ید بیضا، شیریں، سکندر و دارا، قاضی، مفتی، زاہد، شیخ، ناصح، دیر و حرم، کعبہ بت خانہ، سرو شمشاد، جام جمشید، قفس، بہار، گل و گلزار وغیرہ اپنی شاعری میں لاتے ہیں وہاں خارجیت کے زیر اثر مضمون آفرینی ان کی شاعری کا بنیادی رجحان بن جاتا ہے۔ پروانہ کی اردو شاعری فارسی شاعری سے اکتساب کرتی ہے اور اسی لیے مصحفی نے کہا تھا کہ ''بقوتِ فارسی ریختہ را بخوبی سرانجام می رساند'' [۱۶] پروانہ کی نوعیتِ شاعری کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھتے چلیے:

کیا کیجئے ہمدم کہ اسے دیکھ کے ہم تو
ہر چند سنبھالے رہے پر دل کو غش آیا

نقشِ قدم کی طرح سے پامال جو کیا
سر پر ہمارے اس کا یہ احسان رہ گیا

اس بت کا دیکھ مصحفِ خط دل ہوا ہے محو
کافر تو ہوچکے تھے پہ ایمان رہ گیا

سنتا تھا سرگذشت مری شب وہ اس لیے
یعنی کے بہر خواب فسانا ضرور تھا

کعبہ کی راہ طے کی تب بت کدہ کو پہنچا
اللہ رے ارادہ کتنا میں دور آیا

پروانہ آگے تھا دلِ سوزاں چراغِ دیر
آخر کو رفتہ رفتہ یہ شمع حرم ہوا

پروانہ چلو سیر کریں ملکِ عدم کی
ہستی کا کوئی شہر تو معمور نہ دیکھا

وہ بال کھولے اس لیے کل بام پر گیا
یعنی سحر کا آنا مرا شام پر گیا

جان یوں عشقِ بتاں میں ہے بدن سے باہر
کوئی غربت زدہ ہوجیسے وطن سے باہر

یوں آگ لگادی جگر کو میں اس دل کے داغ سے
کرتے ہیں جیوں چراغ کو روشن چراغ سے

انصاف تو ہی کر کہ نہ غارت ہو کس طرح
فوجِ مژہ جو دل کے نگر سے لگی رہے

کیا فائدہ ہے پوچھنے سے تجھ کو اے مسیح
بیمارِ عشق ہوں مجھے آزار ہے سو ہے

جو کوئی کہے وامق و فرہاد کا قصہ
ٹک سن تو اسے، ہے وہ کہانی مرے دل کی

ان اشعار میں آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ پروانہ نے فارسی روایتِ شاعری کے رموز و کنایات اور علامات و تلمیحات کو اس طور پر استعمال کیا ہے کہ مضمون و معنی کی گہرائی پیدا ہوگئی ہے۔ یہاں یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ جذبہ

واحساس شعر کے طرز ولہجہ پر حاوی نہیں ہے۔ یہی وہ خارجیت ہے جو سودا کی شاعری کی خصوصیت ہے اور یہی خصوصیت سودا سے پروانہ کی غزل میں آئی ہے۔ وہ اپنی شاعری میں جذبہ و احساس کی تصویریں نہیں اتارتے بلکہ زمین سے اپنی بات، اپنا مشاہدہ بیان کرتے ہیں۔ جب مضمون آفرینی کی یہ لے بڑھتی ہے تو وہ صورت پیدا ہوتی ہے جس ... شیخ امام بخش ناسخ کا رنگِ سخن بنتا ہے اور جو جدید تحریک بن کر جلد ہی ساری تخلیقی فضا پر چھا جاتا ہے۔ اس تحریک کے اثرات، اعتدال کے ساتھ، پروانہ کے ہاں بھی ابھرتے اور نمایاں ہوتے ہیں۔ اور یہ صورت بنتی ہے

تو نہ آیا رات کو آہن دلی اپنی سے حیف
صبح تک بے قفلِ مژگاں چشم کا دروازہ تھا

ہوا خدا کیوں کر نہ عاشق اس کے روئے خوب کا
ہے انا ملح کلام پاک جس محبوب کا

جو کرے چاہِ عزیزِ دل وہ زنداں میں نہیں
مرتبہ ہے عشق میں یوسف کو یہاں یعقوب کا

فزوں ہو سوزِ دل سے گریہ اور گریہ سے سوزِ دل
کرے ہے کام آتش آب کا اور آب آتش کا

جائے بلبل زاغ لیتے ہیں زرِ گل باغ سے
لائقِ منصب نہ تھے جو سو ہزاری ہوگئے

زبس گردونِ دوں سفلہ نوازی پر رہا مائل
رزالے سب جگہ نواب اور خاں ہو کے مل بیٹھے

بچے کب طائرِ مضموں، مرے شاہینِ خامہ سے
یہ گو پروانہ مشکل چنگل باز و کبوتر ہے

خارجیت کے ساتھ مضمون آفرینی کی وہ روایت جب سودا سے چل کر اگلی نسل تک آئی تو اس کی ایک شکل تو وہی جس کا اظہار جرأت وانشا کے ہاں ہوا۔ دوسری صورت وہ بنی جس کا اظہار پروانہ کے ہاں ان اشعار میں ہوتا ہے جو ہم نے اوپر درج کیے ہیں اور یہی وہ صورت ہے جو ناسخ کی غزل میں اپنے عروج کو پہنچتی ہے۔ اس دور میں ناسخ کی روایت شاعری کا ایک ماخذ پروانہ کی غزل بھی ہے۔ ایک دور کا بڑا شاعر اپنے دور کی ان ساری آوازوں کا رس چوس لیتا ہے۔ پروانہ روایتِ سودا کے شاعر تھے۔ خارجیت و مضمون آفرینی، مزاج کے اعتبار سے اس سے قریب تر ہوتے ہیں۔ پروانہ روایتِ سودا کے شاعر تھے۔ خارجیت و مضمون آفرینی، فارسیت کے ساتھ، ان کا رنگ سخن تھا۔ ناسخ بھی اسی روایت کے شاعر تھے اور پروانہ نے اس روایت کو جہاں تک آگے بڑھایا تھا، ناسخ نے اسے جذب کرکے اتنا آگے بڑھایا کہ یہ رنگ ان ہی سے مخصوص ہوگیا۔ اس انفرادیت کے سہارے ناسخ کی شمع تو جلتی رہی اور وہ زمانے کو یاد بھی رہے لیکن خود پروانہ شمع پر نثار ہوگئے اور زمانہ انھیں بھول گیا۔ یہ عمل تاریخ میں اسی طرح ہوتا آیا ہے اور یوں ہی ہوتا رہے گا۔ استاد جعفر علی حسرت کے رنگ سخن کو شاگرد قلندر بخش جرأت نے اپنا کر اور اس کے سارے امکانات کو اپنے تصرف میں لاکر اتنا بڑھایا کہ یہ رنگِ سخن ان کا امتیازی وصف بن گیا۔ جعفر علی حسرت کو لوگ بھول گئے اور جرأت یاد رہ گئے۔

پروانہ نے نئے مضمون آفرینی میں اعتدال کو باقی رکھا تھا اور اسی اعتدال کی وجہ سے ان کی شاعری آج بھی دلچسپ ہے جب کہ ناسخ کی شاعری اپنا وقت پورا کرکے بے لطف ہوگئی ہے۔ پروانہ کے یہ چند شعر اور دیکھیے جہاں خارجیت کا تخلیقی عمل مضمون آفرینی کی صورت میں نکھر کر سامنے آیا ہے۔ یہ وہ اشعار ہیں جن میں فارسی روایت شاعری (فارسیت)، مضمون آفرینی اور شاعرانہ تجربے کے ساتھ گھل مل کر ایک اکائی بن گئے ہیں اور یہی وہ رنگِ سخن ہے جو تخلیقی اعتدال سے پیدا ہوا ہے اور نرم لہجے اور دھیمی آواز میں تبدیل ہوگیا ہے۔ یہ رنگ مصحفی کے رنگِ سخن سے بھی اسی اعتدال کی وجہ سے قریب ہے اور یہ وہ فطری لہجہ و آہنگ ہے جو آج تک اردو غزل کا زندہ لہجہ اور زندہ طرز ہیں:

نامہ بر بہت ہمدم بے حواس و بے خود ہے
پھر خبر کہے کس سے خود وہ بے خبر آیا

جوں غنچۂ فسردہ گلستانِ دہر میں
بس اپنے دل کا دل ہی میں ارمان رہ گیا

ہجر میں دستِ دعا کے مژہ رہتا ہے بلند
کہ الٰہی تو اب اس اشک کو دریا دکھلا

شبِ وصل کا لطف کیا میں کہوں
نظر آئے وہ اک طلسمات رات

تارے میں گنا کروں کہاں تک
یارب شبِ ہجر کو سحر کر

زندگی ہے وصالِ یار کا نام
مرگ ہے اس کے انتظار کا نام

کچھ نہ تکلیف تو کرائے نفسِ سرد کہ میں
جوں چراغِ سحری آپ بجھا جاتا ہوں

چمن میں اب کے یہ کیسی ہوا چلی یارب
ہر ایک گل کی بہاران دنوں خزاں پر ہے

کرکے وعدہ وہ نہ آیا اے دل
آج کا دن بھی گیا، رات ہوئی

سفر کا نام سنا جب سے جی بھر آیا ہے
گیا وہ گو نہیں آنسو رواں ابھی سے ہے

اب تو تو مجھ سے ہاتھ اٹھا اے جنوں کہ یہاں
ہیں ایک دو ہی تارِ گریباں لگے ہوئے

جب میں پوچھوں کہ وہ کس کام میں ہے
غیر کہتا ہے کہ آرام میں ہے

شاید بکھر گئی تھی ترے منہ پہ زلف رات
بو اور ہی کچھ آج نسیم سحر میں ہے

واقف میں نہیں ہمدم کیا نام ہے غم اس کا
تیزاب سا اس دل کو کھائے کوئی جاتا ہے

پروانہ کے ہاں سنگلاخ زمینوں میں بھی متعدد غزلیں ملتی ہیں لیکن زیادہ تر یہ زمینیں شعر کے ساتھ ایک جان ہو جاتی ہیں اور لکھنوی شعرا کے برخلاف غزل میں زمین سر نہیں اٹھاتی۔ یہ بھی دہلوی شعرا کی خصوصیت رہی ہے جس میں کچھ عرصے بعد لکھنؤ کے زیرِ اثر تبدیلی آجاتی ہے۔ پروانہ اکثر غزلوں میں قطعہ بند شعر لاتے ہیں۔ کبھی ایک ہی غزل میں دو دو قطعے آجاتے ہیں اور پانچ پانچ اشعار پر مشتمل ہوتے ہیں۔ غزلیں بھی اکثر طویل ہوتی ہیں۔ بہت سی غزلوں میں اشعار کی تعداد بارہ سے لے کر سولہ سترہ بلکہ بیس تک ہوتی ہے اور اگر غزل در غزل کے اشعار کو، جس میں چار غزلہ بھی شامل ہیں، شمار کیا جائے تو اشعار کی تعداد پچیس و اکتیس سے لے کر اڑتالیس تک پہنچ جاتی ہے۔ اس سے پروانہ کی مشاقی کا پتا چلتا ہے۔

زبان کے لحاظ سے بھی پروانہ اہم شاعر ہیں۔ وہ لفظوں کو شعور و احتیاط کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ چھان پھٹک کر ایسے الفاظ لاتے ہیں جو شعر کے مزاج سے مناسبت رکھتے ہیں اور اسی لیے ان کا شمار ان شعرا میں ہوگا جنھوں نے زبان کو مانجھا، صاف کیا اور فصاحت کے جوہر کو نکھارا۔ اسی روایت کو نئی نسل کے شعرا نے آگے بڑھایا اور زبان کو وہ اہمیت دی کہ لکھنؤ کی شاعری نے زبان کی سطح پر ایک ایسا امتیاز حاصل کیا کہ اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ منشی کریم الدین نے اسی لیے پروانہ کو ان شعرا کی صف میں شامل کیا ہے جو مصلحِ اردو ہیں اور جنھوں نے الفاظ کریہہ کا استعمال یک قلم زبان ریختہ سے موقوف کیا'' [۱۷]

پروانہ کی شاعری میں چند خصوصیات اور بھی واضح طور پر محسوس ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ ان کے ہاں ''انسان کی علویت'' کا مابعد الطبیعیاتی تصور بار بار آتا ہے۔ ہمارے دور کی تہذیب نے یہی تصورِ انسان گم کر کے نفسانفسی کی حالت کو جنم دیا ہے۔ پروانہ کے ہاں تصورِ انسان بہت پاکیزہ ہے:

خاک گو ہے پہ گزر جائے ملائک سے پرے
کچھ بھی پہچانے اگر مرتبہ انساں کا

خدا نے پایۂ رفعت دیا جب انساں کو
تو خاکِ پست سے پھر آسماں کا کام لیا

دوسرے یہ کہ پروانہ کے ہاں "عشق" مذہب کا درجہ رکھتا ہے۔ اس میں احساسِ جسم شامل نہیں ہے یہ عشق کا مجرد تصور ہے۔ جرأت کی شاعری سے ایک نتھنے پھڑکانے والی شوخ و شنگ چست بدن محبوبہ کی تصویر بنا سکتے ہیں، پروانہ کے ہاں جسم و اعضا کا بیان یا معاملہ بندی بالکل نہیں ہے۔ ان کی شاعری میں موجود عاشق اس بات سے بھی بے پروا ہے کہ محبوب ان کے نام سے واقف ہے یا نہیں؟

مرا گر نام بھی وہ جانتا ہووے تو میں جانوں
رہا ہے اسم جس کا دم بدم وردِ زباں اپنے

ان کا یہ تصورِ عشق مابعد الطبیعیاتی ہے اور اردو شاعری کی دہلوی روایت سے مطابقت رکھتا ہے۔

جسونت سنگھ پروانہ مشاق و قادر الکلام شاعر ہیں جن کے ہاں زورِ بیان بھی ہے اور شاعرانہ رچاوٹ بھی۔ زبان کی صفائی بھی ہے اور روایت کا شعور اور لطفِ سخن بھی۔ "امتزاج" سے ان کے ہاں دو رنگ ابھرتے ہیں۔ ایک وہ جو ناسخ کے ہاں جذب ہو جاتا ہے۔ دوسرا وہ جو آج بھی اردو غزل کا معیاری رنگ ہے لیکن چونکہ یہ رنگ ان کے ہاں کسی انفرادیت کا حامل نہیں ہوتا اس لیے وہ اس دور کے قابل ذکر شاعر ہوتے ہوئے بھی دوسری صف کے شعرا میں ممتاز رہتے ہیں۔ زیر مطالعہ دور میں انھیں دیکھیے تو ان کے ہاں "فکرِ تازہ" کی مہک آتی ہے اور وہ شعوری طور پر "فکرِ کہن" سے بچ کر راستہ نکالتے ہیں جس کا انھیں خود بھی احساس ہے:

فکرِ نو سے کچھ پڑھا اے پروانہ اپنے حسبِ حال
کھاتی ہے شعروں کو یاں فکرِ کہن کی سرگزشت

قاضی محمد صادق اختر بھی صف دوم کے شعرا میں ممتاز ہیں۔

حواشی:

[۱] کلیاتِ پروانہ (قلمی) میں پروانہ نے اپنے والد راجا بینی بہادر کا قطعہ تاریخ وفات لکھا ہے جس کے آخری مصرع:
"کہ یہ راجہ صاحب ہیں بیکنٹھ باشی" سے ۱۲۱۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔

[۲] عقدِ ثریا، مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۱۲ اور ص ۱۵۔۱۶، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۴ء

[۳] معاصر شمارہ ۲، ص ۲۲، پٹنہ جنوری ۱۹۵۲ء

[۴] جسونت سنگھ پروانہ، مشفق خواجہ، مطبوعہ سہ ماہی غالب، شمارہ ۱، جلد ۱، ص ۸۵، کراچی ۱۹۷۵ء

[۵] عقدِ ثریا، محولہ بالا، ص ۱۵۔۱۶

[۶] "بہشت یافت" سے ۱۲۰۳ھ برآمد ہوتے ہیں۔ دیکھیے قطعہ تاریخ وفات دیوانہ مشمولہ "سفینۂ ہندی" بھگوان داس ہندی، مرتبہ عطا کاکوی، ص ۷۳، پٹنہ بہار ۱۹۵۸ء

[۷] مصنف کا ذاتی نسخہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں محفوظ ہے۔ تفصیل کے لیے دیکھیے "جائزہ مخطوطاتِ اردو"۔ مشفق خواجہ، ص ۳۸۱، مرکزی اردو بورڈ لاہور ۱۹۷۹ء۔ ہم نے انجمن کے اسی نسخے سے استفادہ کیا ہے جس کی ایک نقل ازراہِ کرم مشفق خواجہ صاحب نے فراہم کی تھی۔

[۸] کلیاتِ ناسخ (قلمی) دیوانِ اول، ص ۳۶۳، مخزونہ قومی عجائب گھر، کراچی

[۹] عقد ثریا، محولہ بالا، ص ۱۶

[۱۰] تذکرہ ہندی، محولہ بالا، ص ۴۶

[۱۱] ایضاً

[۱۲] تذکرہ مجمع الانتخاب (تین تذکرے): شاہ کمال، ص ۶۹

[۱۳] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، جلد اول، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۳۹۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۱۳ (الف)] دستور الفصاحت، احد علی یکتا لکھنوی، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۱۱۱، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ء

[۱۴] جائزہ مخطوطات اردو، جلد اول، مشفق خواجہ، ص ۳۷۹۔۳۸۸، مرکزی اردو بورڈ لاہور ۱۹۷۹ء

[۱۵] ایضاً ص ۳۸۱

[۱۶] عقد ثریا، مصحفی، محولہ بالا، ص ۱۶

[۱۷] طبقات الشعراء ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۱۴۷، مطبع العلوم مدرسہ دہلی ۱۸۴۸ء

تیسرا باب

روایت کی تبدیلی کا عمل و آغاز

قاضی محمد صادق خاں اختر

(حالات، تصانیف اور شاعری)

جن شعرا نے جرأت و انشا کے دور میں رہتے ہوئے ان کے رنگِ سخن سے اجتناب کر کے رنگِ ناسخ کی پیروی کی، ان میں قاضی محمد صادق خاں اختر، کا نام بھی ممتاز ہے۔ قاضی محمد صادق خاں اختر[۱] (۱۲۰۱ـ۱۲۷۵ھ/ ۱۷۸۶ـ۱۸۵۸ء) ہوگلی (کلکتہ) کے رہنے والے تھے۔ ان کا خاندان دہلی سے بنگالہ گیا تھا اور وہاں مغلیہ دور میں عہدۂ قضا پر مامور تھا[۲] اپنے وطن کی طرف ایک شعر میں بھی اشارہ کیا ہے:

غنیمت جانیے اختر کو اے یارانِ بنگالہ　　　یہ اپنے وقت کا ہندوستاں میں فخرِ رازی ہے

اختر ۱۲۰۱ھ میں پیدا ہوئے۔ لفظ ''اختر'' سے ان کا سالِ پیدائش برآمد ہوتا ہے[۳] اس کی تصدیق، جیسا کہ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے، اختر کی ایک تصنیف ''حدیقۃ الارشاد'' سے بھی ہوتی ہے جو ۱۲۲۶ھ میں محمد علی خاں (بعد کو محمد علی شاہ) کی فرمائش پر لکھی گئی تھی۔ اختر نے اس کتاب میں اپنی عمر ۲۵ سال بتائی ہے[۴] جوانی ہی میں اختر بنگالہ سے لکھنؤ آ گئے اور یہیں کے ہو رہے۔

اختر کے دیوانِ اردو کی ایک غزل پر یہ عبارت درج ہے: ''غزلِ طرحی در لہجہ مغلاں کہ در بزم مشاعرہ میر انشاءاللہ خاں مرحوم بتاریخ یازدہم ماہ رمضان المبارک ۱۲۲۵ھ (مطابق ۱۱/اکتوبر ۱۸۱۰ء، جمعرات)[۵] اس عبارت سے معلوم ہوا کہ ۱۲۲۵ھ/ ۱۸۱۰ء میں وہ لکھنؤ میں تھے۔ اس سے یہ بھی قیاس کیا جا سکتا ہے کہ اختر ۱۲۲۴ھ کے لگ بھگ لکھنؤ آ گئے تھے۔ ایک شعر میں بنگالہ سے لکھنؤ آنے کی طرف خود بھی اشادہ کیا ہے:

چاہتے ہیں جائیں ہم بنگالے کو دامن فشاں　　　پر کریں کیا لکھنؤ کی خاک دامن گیر ہے

تذکروں میں آیا ہے کہ اختر مختلف علوم و فنون پر قدرت رکھتے تھے۔ فنِ شعر پر ان کی نظر گہری تھی۔ صاحبِ خازن الشعرا نے لکھا ہے کہ ''بندہ یا بسیارے از بزرگان برخوردم لیک مثل اختر صاحبِ علم بنظر نیامدہ''[۶] گلستان سخن میں لکھا ہے کہ ''علوم درسی سے دل خواہ بہرہ مند اور کامیاب ہیں لیکن فنِ سخن اور دقایق شعر سے ایسے ماہر ہیں گویا کہ شخصی کمال کی تشریح میں جالینوسِ روزگار اور رمز شناسی و نکتہ دانی ہنر میں افلاطونِ وقت: ''روز روشن'' میں لکھا ہے کہ ''در استجماعِ اکثر فضائل نوع انسانی و عالم آشنائی از معاصرین گوئے تفردمی ربود و جملہ علوم عموماً و در علم ادب عجم و عرب و فنون کیمیا و سیمیا و ہیمیا خصوصاً ماہر بود و نظم و نثر بکمال لطف فارسی و پاکیزگی انشامی نمود''[۷] علم کیمیا کے تعلق سے وہ کیمیا گر مشہور تھے۔ خود بھی ایک شعر میں اس کا ذکر کیا ہے:

ملے کسی کو اگر نسخۂ خدا لغزار　　　تو اس جہاں میں وہ اختر سا کیمیا گر ہو

...لی شعبدہ میں بھی کمال تھا''[۸]

قاضی اختر مرزا قتیل (م ۱۲۳۳ھ/ ۱۸۱۷ء) کے شاگرد تھے جس کا ذکر اپنے دیوان میں بھی کیا ہے:

کامل ہو فن شعر میں اختر تو کیا عجب
شاگرد ہے قتیل سے اہل کمال کا

اختر غزل قتیل کے پڑھتا تھا روبرو
طوطی کے آگے بولتا گلشن میں زاغ تھا

پہلے وہ لکھنؤ میں انگریز ریذیڈنٹ کے ہاں منشی گری کی خدمت پر مامور تھے۔ اس کے بعد وہ شاہ غازی الدین حیدر سے وابستہ ہوگئے۔ اسی زمانے میں انھوں نے ''محامد حیدریہ'' تالیف کی جس میں غازی الدین حیدر کی مدح کی گئی ہے۔ بادشاہ نے خوش ہو کر انھیں ملک الشعرا کے خطاب سے سرفراز کیا[۹] جب غازی الدین حیدر نے ۱۲۴۳ھ/ ۱۸۲۷ء میں وفات پائی تو وہ کانپور چلے گئے اور وہاں مختلف مقامات پر ۱۹ سال تک تحصیل داری کے عہدے پر فائز رہے[۱۰] اور پھر لکھنؤ واپس آ گئے۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ ''عرصہ دو سال سے وارد لکھنؤ ہے''۔ خوش معرکۂ زیبا ۱۲۶۲ھ میں مکمل ہوا لیکن اس کے بعد بھی اس میں اضافے ہوتے رہے یہیں ۱۸۵۸ء میں وفات پائی[۱۱]

قاضی محمد صادق اختر نے اردو و فارسی میں چھوٹی بڑی بہت سی کتابیں تصنیف کیں۔ جن کا ذکر مختلف تذکروں میں آیا ہے[۱۲] ان تصانیف کے نام یہ ہیں:

۱۔ دیوان اردو: تذکرہ ''سراپا سخن'' میں دیوان ریختہ کا ذکر آیا ہے۔

۲۔ دیوان فارسی: اس کا ذکر بھی ''سراپا سخن'' میں محسن لکھنوی نے کیا ہے۔

۳۔ حدیقۃ الارشاد: یہ انشا کی کتاب ہے۔

۴۔ نور الانشا: اس کا ذکر ''شمع انجمن'' (تذکرہ) مولفہ صدیق حسن خاں میں آیا ہے۔

۵۔ گنج نیرنج: اس کا ذکر ناسخ کے تذکرے ''سخن شعرا'' میں آیا ہے۔

۶۔ لوامع النور: تذکرہ ''خوش معرکۂ زیبا'' میں اس کا حوالہ آیا ہے۔ تذکرہ ''روز روشن'' میں اس کا پورا نام ''لوامع النور فی وجوہ المنشور'' دیا ہے۔

۷۔ مفید المستفید: اس کا حوالہ بھی ''خوش معرکۂ زیبا'' میں آیا ہے۔

۸۔ بہار بے خزاں: اس کا ذکر بھی ''خوش معرکۂ زیبا'' میں آیا ہے۔

۹۔ گلدستہ محبت: اس کا ذکر بھی ''خوش معرکۂ زیبا'' میں آیا ہے۔

۱۰۔ بہار اقبال: اس کا حوالہ بھی ''خوش معرکۂ زیبا'' میں آیا ہے۔

۱۱۔ نقود الحکم: اس کا ذکر تذکرۂ ''شمع انجمن'' میں آیا ہے۔

۱۲۔ صبح صادق: اس میں اختر نے انشا پردازی پر اپنی قدرت کا اظہار کیا ہے۔

۱۳۔ محامد حیدریہ: اس میں شاہ غازی الدین حیدر کی مدح کی گئی ہے۔ یہ ۱۲۳۸ھ میں تمام ہوئی اور مطبع شاہی میں ٹائپ میں چھپی۔ دوسری بار یہ ۱۲۷۷ھ میں شائع ہوئی۔ بقول قاضی عبدالودود ''اس میں ضمناً چند حکایت، بیانِ صنائع بدائع، نمونۂ خطوط، حالاتِ اشخاص بھی آ گئے ہیں''

انشا پردازی۔ اشپرنگر نے اپنے کٹیلاگ میں اس کا ذکر کیا ہے۔

۱۴۔ ہفت اختر: اشپرنگر کے حوالے سے قاضی عبدالودود نے بتایا ہے کہ یہ مطبع مسیحی لکھنؤ سے شائع ہوئی تھی۔

۱۵۔ مثنوی سراپا سوز: اس کے بعد یہ مثنوی ''اسرار محبت'' از نواب محبت خاں محبت اور ''طلعۃ الشمس'' از سید آغا علی عیش لکھنوی کے ساتھ ''مجموعہ'' کے نام سے شائع ہوئی۔ اس کے مرتب مولانا حسرت موہانی تھے۔ اس کے بعد ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی نے اسے پھر مرتب کیا اور لکھنؤ سے شائع کیا۔ دونوں پر سال طباعت درج نہیں ہے۔

قاضی عبدالودود نے ایک اور مثنوی ''سوز و ساز'' کا ذکر بھی کیا ہے جو کتب خانہ مشرقیہ میں مخزون ہے اور اس کا یہ شعر دیا ہے:

(الف) عشق ہے نور سے گراں مایہ — عشق ہے ذاتِ شخصِ بے سایہ

یہ شعر حسرت موہانی کے ''مجموعہ'' میں ترتیب کے اعتبار سے، پانچواں اور نورالحسن ہاشمی کے ہاں نواں ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ کسی نے صادق اختر کی مثنوی ''سراپا سوز'' کا انتخاب کیا ہے اور یہ کوئی دوسری مثنوی نہیں ہے۔ اختر کی مثنوی کا نام ''سراپا سوز'' ہے جیسا کہ اس شعر سے واضح ہوتا ہے:

(ب) تھا یہ قصہ ز بس کہ جاں افروز — نام اس کا رکھا ''سراپا سوز''

مثنوی ''سوز و ساز'' طالب علی عیشی کی مثنوی کا نام ہے لیکن مندرجہ بالا شعر (الف) اختر کی ''سراپا سوز'' ہی کا ہے۔

۱۶۔ آفتابِ عالمتاب: یہ (۴۲۶۲) فارسی گو شعرا کا تذکرہ ہے۔ ''مساجع البلغا (۱۲۳۸ھ) تاریخ آغاز ہے اور ''ہجرت'' (۱۲۶۹ھ) تاریخ تکمیل ہے۔ تقریباً (۳۲) سال میں یہ تذکرہ مکمل ہوا اور اب تک غیر مطبوعہ ہے۔ لالہ سری رام نے لکھا ہے کہ ''اسی تذکرہ کی بدولت بھوپال سے متعدد تذکرے شائع ہوئے'' [۱۳] ان کا اشارہ ''روز روشن'' مولفہ مظفر حسین صبا (۱۲۹۶ھ)، تذکرہ شمع انجمن (۱۲۹۳ھ) مولفہ نواب صدیق حسن خاں، تذکرہ طور کلیم (۱۲۹۸ھ) مولفہ سید نورالحسن خاں اور ''بزم سخن'' (۱۲۹۸ھ) مولفہ سید حسن علی خاں کی طرف ہے۔

۱۲۲۴ھ میں جب قاضی اختر لکھنؤ آئے تو جرأت و انشا کے رنگ سخن کا سورج شام کا منظر پیش کر رہا تھا۔ اس رنگِ سخن میں جو کچھ کیا جا سکتا تھا وہ کیا جا چکا تھا اور اب اس میں کچھ اور کرنے کی گنجائش باقی نہیں رہی تھی۔ ۱۲۲۴ھ ہی میں مصحفی نے اپنا دیوان ششم مرتب کیا تھا اور اسی سال جرأت نے بھی وفات پائی تھی۔ لکھنؤ کی سلطنت و تہذیب عالم خمار میں تھی اور پوری طرح پنجرے میں بند تھی جس کے در کی کنجی انگریز کے پاس تھی اور جس کے حکم کے بغیر کوئی پرندہ بھی پر نہیں مار سکتا تھا۔ اب یہ آصف الدولہ (م ۱۲۱۲ھ) کا لکھنؤ نہیں تھا۔ ''معنی تازہ'' کا نیا رنگ سخن آصف الدولہ کی وفات کے بعد ابھرنا شروع ہوا۔ کچھ عرصے تو یہ معاملہ بندی اور سادہ گوئی کے ساتھ چلتا رہا لیکن جلد ہی اتنا نمایاں ہوا کہ چھوٹے، بڑے اور نئے پرانے اس کی طرف آنے لگے۔ ناسخ کے ساتھ آتش و عیشی نے بھی اسی رنگ کو اختیار کیا اور یہی رنگِ سخن قاضی اختر نے بھی اختیار کیا۔ مصحفی نے دیوان ششم کے دیباچے (۱۲۲۴ھ) میں لکھا کہ شیخ امام بخش ناسخ نے اپنے تخلص کو اسم با مسمیٰ بنا کر ''ریختہ گویانِ سادہ کلام'' کے طرز پر ''قلیل عرصے میں 'خطِ نسخ' کھینچ دیا۔ ریاض الفصحا میں مصحفی نے اس وقت ناسخ کی عمر ۳۷ سال اور آتش کی ۲۹ سال بتائی ہے۔ ۱۲۲۴ھ میں قاضی اختر کی عمر ۲۴ سال تھی۔ ۱۲۲۴ھ تک ناسخ کی یہ تحریکِ شاعری اتنی عام ہو چکی تھی کہ مصحفی نے افتخار کے ساتھ لکھا کہ ''غزلیات ایں دیوان ششم را

اکثر بروئے ایشاں گفتند"[۱۴] دیوان ششم میں (۵۶۳) غزلیں ہیں اور ان میں کم از کم ساڑھے تین سو غزلیں اسی رنگ سخن میں کہی گئی ہیں۔ اس رنگ سخن کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے کیا جا سکتا ہے کہ نہ صرف لکھنؤ میں بلکہ لکھنؤ سے باہر کے شعرا مثلاً غالب، مومن، شیفتہ وغیرہ بھی اس رنگ سخن کو ترستی ہوئی آنکھوں سے دیکھ رہے تھے۔ غالب نے ایک خط میں لکھا ہے کہ اس زمانے میں وہ اور مومن خاں مومن ناسخ کے رنگ میں شعر کہنے کی کوشش کرتے تھے۔ خود شیفتہ نے ناسخ کے رنگ کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ وہ "بلند اندیشہ، نازک خیال است و در تلاش مضمون تازہ و معنی بیراب بے مثل و مثال"[۱۵] یہیں لکھنؤ میں اسی زمانے میں قاضی اختر کی ملاقات ناسخ سے ہوئی جب وہ اور طالب علی عیشی حاجی مرزا سے وابستہ تھے اور کچھ عرصے بعد ناسخ بھی ان سے وابستہ ہو گئے تھے۔ ۱۲۲۴ھ تک "معاملہ بندی" کا طلسم پوری طرح ٹوٹ چکا تھا اور "معنی تازہ" نے اس کی جگہ لے لی تھی۔ قاضی اختر کی شاعری کا بڑا حصہ اسی رنگِ سخن کا ترجمان ہے جس میں مضمون تازہ، نازک خیالی کے ساتھ، فارسی شاعری و زبان کے اثرات، بلند آہنگ لہجہ، موزوں لفظوں کا چناؤ شاعری میں نیا رنگ گھولتے ہیں۔

ارباب سخن میں ہو جسے رتبۂ عالی
وہ سمجھے ہے اختر ترے اشعار کا انداز

اثر لکھنوی نے قاضی اختر کو "ناسخ و آتش کا پیش رو" کہا ہے اور لکھا ہے کہ "ناسخ و آتش کی شاعری اسی (اختر) کا نقش ثانی ہے..... ناسخ و آتش سے کافی پیشتر انفرادیت برتنا شروع کر دی تھی اور شاعری کی ایک جداگانہ شاہراہ نکالی تھی جس میں جذبات کی تڑپ کے بجائے شکوہ و بلند آہنگی زیادہ تھی اور صداقت و حقیقت کی جگہ تصنع نے لے لی تھی"[۱۶] اختر کو ناسخ و آتش کا پیش رو کہنا تحقیق کی فاش غلطی ہے۔ اختر تو رنگِ ناسخ کے پیرو تھے اور اس رنگ کو آگے بڑھانے میں انھوں نے بھی حصہ لیا تھا۔ جب مصحفی نے دیوانِ ششم (۱۲۲۴ھ) مرتب کیا تو اختر اتنے بھی مشہور نہیں ہوئے تھے کہ مصحفی ان کا نام اپنے تذکرے "ریاض الفصحا" میں شامل کرتے۔ قاضی عبدالودود کی بھی یہی رائے ہے کہ "طرز نو کے موجد ناسخ تھے اور مصحفی و آتش نے ان کی پیروی کی تھی"[۱۷] اختر تو بہت چھوٹے اور بعد کی بات ہے۔

معنی تازہ کی تلاش اور شکوہِ الفاظ کے ساتھ بلند آہنگ لہجے میں اس طور پر اظہار کہ اسلوب میں تازگی و دلکشی محسوس ہو اس دور کی "نئی شاعری" ہے اور یہی ناسخ کی منفرد آواز ہے۔ اختر، ناسخ اور آتش کی طرح، اسی رنگ، میں امتیاز کے ساتھ، شاعری کرتے ہیں۔

قاضی اختر کے کلام کا مطالعہ کرتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ وہ شعر میں مناسبات لفظی کا پورا خیال رکھتے ہیں۔ مثلاً "وحشت" کا ذکر ہے تو اسی مناسبت سے صحرا، زلفِ پریشاں، پتھر، لڑکے، قیس، چاک و گریباں کا ذکر آئے گا۔ "اشکِ رواں" کا ذکر ہے تو اسی مناسبت سے سینۂ سوزاں، نالۂ شب اور آہِ سحر کے الفاظ آئیں گے۔ حدی خواں کا ذکر آئے گا تو نجد، قیس، محمل، غش کے الفاظ آئیں گے۔ یہ اختر کی شاعری کا عام رجحان ہے:

دل تجلّی گاہ ہے یارب یہ کس کے نور کا
قطرۂ ہر اشک میں پنہاں ہے شعلہ طور کا

قیس کو غش سے حدی خواں کچھ افاقہ ہو جائے
اس قدر بہر خدا نجد میں محمل ٹھہرا

ضد تجھے صید افگنی کی جب صنم چڑھ جائے ہے
سیل خونِ صید تا بام حرم چڑھ جائے ہے

سنجیدگی خیال اور سنجیدگی بیان اختر کی شاعری کی عام خصوصیت ہے جس میں فارسی تراکیب دلکش رنگوں کو اُبھارتی ہیں اور شعر کی یہ صورت وجود میں آتی ہے۔

صانع قدرت نظر آتا ہے ہر مصنوع میں	کاسہ ہے آئینہ رنگ جلوۂ مغفور کا
آستیں دیدۂ گریاں سے اٹھاؤں کہ ابھی	اب خشکیدۂ خورشید درخشاں تر ہو
لطف کیا بادیہ گردی میں نہ جب تک اختر	خونِ پا سے سرہر خار مغیلاں تر ہو

اسی طرح فارسی تراکیب تواتر کے ساتھ اختر کے کلام میں نظر آتی ہیں مثلاً بسمل خنجر مژگاں، روکشِ باغِ جناں، مانندِ گ جرسِ کارواں، خواہشِ دیدِ رخ دلبر، اطفالِ انجم، نشانِ خاطر مسرور، کشتۂ شمشیرِ تمنا، شمع محفل اغیار، وقفِ گدازِ گریۂ نگار وغیرہ۔

اختر نے اردو میں دو دیوان ترتیب دیے۔ ایک وہ جس کا نسخہ ذخیرۂ لالہ سری رام بنارس یونیورسٹی میں محفوظ ہے اور جسے ہم نے استعمال کیا ہے اور ایک وہ نسخہ جس سے حسرت موہانی نے ''انتخابِ سخن'' میں انتخاب کیا ہے[18] اور جس کا ایک نسخہ اثر لکھنوی کے پاس تھا جس کو بنیاد بنا کر انھوں نے ''ناسخ و آتش سے پیشتر کا ایک لکھنوی شاعر'' کے عنوان سے ایک مضمون لکھا تھا اور آخر میں اس دیوان سے انتخاب بھی دیا تھا۔ حسرت واثر دونوں کے انتخاب سے ہم میں نے استفادہ کیا ہے۔ لالہ سری رام والے نسخۂ دیوانِ اختر میں مختلف رنگ ابھرتے ہیں۔ اس دیوان میں وہ الفاظ بھی استعمال ہوئے ہیں جو ناسخ کے زیر اثر متروک ہو جاتے ہیں۔ اس میں ایسی غزلیں بھی ہیں جو مختلف محفل مشاعرہ کے لیے لکھی گئیں اور جن پر انشا و جرأت کا اثر ہے۔ ریختی میں بھی ایک غزل ملتی ہے اور در لہجۂ مغلاں میں بھی ایک پر ظرافت غزل ملتی ہے جو ۱۲۲۵ھ میں انشا کے ہاں ایک مشاعرہ میں پڑھی گئی تھی جسے ''چونچلا غزل'' کہنا چاہیے۔ موضوعاتِ شاعری میں عام عشقیہ مضامین شامل ہیں لیکن ان پر معاملہ بندی والی شاعری کا غلبہ نہیں ہے۔ جوانی کی ترنگ ضرور ہے۔ زبان پر زبانِ دہلی کا اثر نمایاں ہے جیسے:

بیٹھے بٹھائے ناحق ایذائیں پائیاں ہیں	رسوائیاں مصیبت دل دے اٹھائیاں ہیں

لیکن دوسرے دیوان پر، جیسا کہ انتخابِ کلام سے ظاہر ہوتا ہے، ناسخ کا اثر غالب ہے۔ اوجِ معنی، نازک خیالی، مضمون تازہ اور سمندِ تیز گام خیال کی سنجیدہ شاعری، متروکات سے کم و بیش پاک زبان میں لکھی گئی ہے۔ یہاں نہ صرف لہجہ بدلا ہے بلکہ معنی تازہ کا رنگ بھی گہرا ہو گیا ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے:

سوز دل دیواں کا اپنے باعثِ تنظیم تھا	صفحۂ رنگیں خیالی باغِ ابراہیم تھا
زیارت کعبۂ مقصود کی حاصل ہے غیروں کو	ہمارا بخت ہے طائف حریمِ خاص حرماں کا
خمیازہ کش نہ ہو لبِ جاناں شراب کا	محتاج کب ہے آبِ بقا آفتاب کا
تم رہے وہاں بزم میں غیروں سے گرم گفتگو	شربتِ جام اجل یھاں آبِ حیواں ہوگیا
بھرا ہے سوزِ دل مکتوب میں مجھ کو یہی ڈر ہے	نہ ہو جائے کہیں بالِ کبوتر شعلۂ آتش
جلا آہوں سے باغِ دل ہوا سرسبز اشکوں سے	وہ تھی گر برقِ حاطف، ابرِ رحمت اس کو کہتے ہیں
ہوا سے رخ پر اس کے بکھرے بالوں کا یہ عالم ہے	حبش کی فوج گویا معرکہ آرا ہے گوروں سے
دوستوں کو خاک سوجھے اس جہاں میں شکلِ دوست	صرصرِ کلفت سے یھاں گل ہے چراغ دوستی

جرأت و انشا اور مصحفی کے کلام کو سامنے رکھ کر اس رنگِ شاعری پر غور کیجیے تو محسوس ہوگا کہ یہاں شاعری کا لب و لہجہ بدل رہا ہے۔ اس لہجے میں گہری سنجیدگی ہے۔ صنائع بدائع کا استعمال معنی کو روشن کر رہا ہے۔ اظہارِ بیان میں فارسیت بڑھ گئی

ہے۔ معنی تازہ کی تلاش میں تخیل آزاد ہو کر شاعری کا چولا بدل رہا ہے۔ شاعری سے جذبۂ غائب ہو رہا ہے اور معنی بیگانہ ہے شاعری کا جوہر نکھارا جا رہا ہے۔ یہی وہ آہنگ، لہجہ اور طرزِ ادا ہے جو ناسخ کے زیرِ اثر اختر کے ہاں بھی ابھرتا ہے۔ اس لہجے میں سوقیت یا بازاری پن بالکل نہیں ہے۔ یہ وہ طرزِ ناسخ ہے جس سے مرزا غالب نے اپنی فکر اور طرز کے اجزائے ترکیبی کو سنوارا اور بنایا ہے اور اسی لیے ناسخ کے رنگِ شاعری کو مشعلِ راہ بنانے والے شعرا کے ہاں اکثر غالب کے لہجے کی گونج سنائی دیتی ہے۔ خود قاضی اختر کی شاعری کو پڑھتے ہوئے بھی طرزِ غالب کی یہی ہلکی سی آواز سنائی دیتی ہے مثلاً یہ چند شعر پڑھیے اور دیکھیے کہ اس طرز اور لہجے میں غالب کی شاعری کا امکان کس طرح دعوتِ نظر دے رہا ہے۔ یہ آواز شعروں میں استعمال ہونے والی تراکیب اور لفظوں کے انتخاب و ترتیب کے ساتھ ''معنی تازہ'' کی تلاش سے پیدا ہو رہی ہے:

خواہش ہو کچھ بھی دل میں تو ہے کاہشِ مدام   راحت نصیب ان کے جنھیں آرزو نہیں
تیرے دہان و رخ سے کریں لاف ہمسری   غنچے کا یہ دہن نہیں گل کا یہ رو نہیں
مرہم ہے زخمِ تیغ تغافل کا اک نگاہ   یاں احتیاجِ بخیۂ کارِ رفو نہیں
فصلِ گل سن کے گئے سیرِ چمن کو لیکن   حیف واں رنگِ خزاں قفلِ درِ گلشن تھا
شب جو پہلو میں نگارِ آتش رخسارہ تھا   داغِ دل وقفِ گدازِ گرمیٔ نظارہ تھا
اک تیرے نہ ہونے سے ہوئے اپنے پرائے   اپنا ہی جو تو ہوتا تو پھر کیا نہیں ہوتا

قاضی اختر وہ شاعر ہیں جنھوں نے معنی تازہ کی روایتِ ناسخ کو مستحکم کرنے، پھیلانے اور مقبول بنانے کا کام کیا۔ اس دور میں یہی ان کی اہمیت ہے۔

دیوانِ اختر میں غزلیات کے علاوہ مخمس بھی ملتے ہیں جو انھوں نے مرزا تقی ہوس، جرأت اور میر کی غزلوں پر کہے ہیں۔ ایک مسدس واسوخت بھی ہے اور ایک ''شہر آشوب'' بھی جس میں مختلف طبقوں کی بگڑتی ہوئی معاشی وسماجی صورتِ حال کو بیان کیا گیا ہے۔ اس شہر آشوب کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں صرف ایک مقام کے حالات کو موضوعِ سخن نہیں بنایا ہے بلکہ دلّی لکھنؤ اور کلکتہ تینوں جگہوں کی خراب صورتِ حال کو اس طرح بیان کیا ہے کہ انیسویں صدی کے برصغیر کی بدحالی، سماجی بربادی اور معاشی تباہی کی تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ہر چیز الٹ پلٹ ہو گئی ہے اور سارا ہندوستان بدحالی کے عذاب میں مبتلا ہے:

آہ دلّی جو تھی علم و ہنر و فضل کی کان   بستی اور باغ تھے اس شہر کے محسودِ جناں
سو ہوا ہائے ستم ایسا یکا یک ویراں   کہ نظر آتی نہیں وہاں کہیں شکلِ انساں
ہاں جو حیوان کو دیکھو تو ہیں ایک جمع کثیر

لکھنؤ میں جو ہیں نواب کے گھر کے نوکر   چوک میں بیچتے پھرتے ہیں سب اپنے بکتر
ہاتھ میں ساز ہے بندوق کا کاندھے پہ سپر   جائے دستار دھرے خود پھرے ہیں سر پر
ہے کماں ہاتھ میں، ٹوٹے سے بغل میں دو تیر

پلٹنوں کے جو تلنگے ہیں سو ہیں ایسے ٹھٹھول   جمع ہو گھر سے نکلتے ہیں وہ اب باندھ کے غول
آئے بازار میں جب بھوک سے وہ راہ ٹٹول   یوں لئے لوٹتے بنیوں کی دکانوں کو کھول

چھوٹے زندان سے جو ماہِ محرم میں اسیر

جو کوئی جائے ہے کلکتہ کو از بہر معاش
وھاں کی خلقت کے تئیں دیکھ کے بھولے ہے تلاش
گرم بازارِ فواحش ہے زن و مرد اوباش
کچھ جو اشراف نظر آتے ہیں وھاں سو خوش باش
وھاں کے باشندوں کی کمتر ہے حیادامن گیر

آہ وہ لوگ جنھیں ننگ تھا آنا در پر ... پھرتے ہیں مدِ معیشت میں وہ اب شام وسحر
حال یھاں تک تو فلک نے کیے ان کے ابتر ... کہ میسر نہیں کچھ ان کو بجز خونِ جگر
بھوک سے روتے ہیں گھر ان کے صغیر اور کبیر

''دیوانِ اختر'' میں منظوم خط بھی ہیں اور سلام، قصیدے، منقبت اور قطعات بھی ہیں۔ایک قصیدہ مہاراجا مادھو سنگھ والیٔ شہر کروبی کی مدح میں ہے اور ایک نصیر الدولہ نواب محمد علی خاں بہادر سپہ وار جنگ کی مدح میں ہے۔ایک قطعہ میں نواب سعادت علی خان کی وفات پر اظہارِ تعزیت کیا ہے اور غازی الدین حیدر خاں بہادر کی مسند نشینی پر تہنیت دی ہے۔

قاضی محمد صادق اختر نے تقریباً ساڑھے چھ سو اشعار پر مشتمل ایک مثنوی ''سراپا سوز'' کے نام سے ۱۲۴۴ھ میں لکھی تھی۔مثنوی کے ایک شعر میں خود اس کا نام ''سراپا سوز'' بتایا ہے:

تھا یہ قصہ زبس کہ جاں افروز ... نام اس کا رکھا ''سراپا سوز''

نورؔ نامی شاگردِ اختر نے اس کی تاریخ تصنیف اس شعر سے نکالی ہے:

اس کی چاہے اگر کوئی تاریخ ... ہے بیانِ شہادتِ عاشق[19] (۱۲۴۴ھ)

ناسخ نے اس کی تاریخ : ع ''گفت دل مثنوی معنی زاست'' (۱۲۴۴ھ)[20] سے نکالی۔

''سراپا سوز'' عشقیہ مثنوی ہے۔اس میں بنارس کے ایک حسین نوجوان کا ماجرائے عشق بیان کیا گیا ہے۔یہ نوجوان ایک دن سیرِ بازار کے لیے گیا اور وہاں اس کی نظر دخترِ زرگر پر پڑی جس کو دیکھ کر وہ غش کھا کر گر پڑا۔لوگ جمع ہو گئے۔دختر زرگر بدنامی کے ڈر سے اپنے گھر میں چلی گئی۔جب وہ ہوش میں آیا تو وہ بھی اپنے گھر چلا گیا اور کچھ دن بعد دوستوں کے مشورے سے اسے پیغام بھیجا۔جواب آیا تو کچھ تسلی ہوئی۔دوبارہ پیغام بھیجا تو جواب آیا کہ میری بہت بدنامی ہوگی۔تیرا میرا مذہب الگ ہے۔

تو مسلمان اور میں ہندو ... ہیں یہ آپس میں دونوں عربدہ جو
مجھ میں تجھ میں ہے فرق دو شرقین ... مجتمع ہوویں کس طرح ضدین
جہاں ظاہر ہو اس طرح کا فصل ... واں مناسب نہیں ہے خواہش وصل

اور اگر اس بات سے بھی تسلی نہیں ہوتی تو طریقہ اسلام کو ترک کر کے گلے میں زنار ڈال لے اور بت پرستی کو شعار بنا لے۔ اس کے بعد میرے آستانے پر زندگی سے ہاتھ اٹھا کر بیٹھ جا۔بس پھر وصال ممکن ہے۔نوجوان عاشق نے اس پر عمل کیا اور جوگیانہ لباس پہن کر محبوب کے در پر جا بیٹھا۔دختر زرگر کے عزیز و اقارب نے اسے دیکھا تو پہلے اسے سمجھایا بجھایا اور جب وہ ٹس سے مس نہ ہوا تو اسے موت کے گھاٹ اتار دیا۔جب وہ دم توڑ رہا تھا تو اس کے حلق سے یہ آواز نکلی:

کاے بت بے وفا غارت گر — قاتلِ عاشق و برشتہ جگر
میں نے کارِ وفا تمام کیا — جاں نثاروں میں اپنا نام کیا
جور جو کچھ ہوا لیا سر پر — جاں سے گزرا میں تیرے ہی در پر
اب یہ خدمت میں عرض ہے تیری — جگ ہنسائی نہ کیجیو میری
جاں نشانی پہ میری کر کے نگاہ — تجھ سے جو ہو سکے تو کیجیو نباہ

جب دخترِ زرگر کو اس کی خبر ہوئی تو وہ درد و غم سے اپنا سر پیٹتی خود کو نفرین کرتی ہوئی پردے سے باہر نکل آئی اور:

اپنے عاشق کے سر کو تن سے ملا — رکھ کے زانو پہ غور سے دیکھا
خوں سے تر تھا جو عارضِ گل گوں — اپنے آنچل سے پونچھتی تھی خوں
کبھی ماتھے پہ بوسہ دیتی تھی — کبھی اس کی بلائیں لیتی تھی

اتنے میں ناگاہ غیب سے آواز آئی کہ اے ہم آغوش عاشق سرباز! وہ مردہ ہے اور تو زندہ ہے۔ اگر تجھے اپنی زندگی پیاری ہے تو عشق کا بوجھ سر پر کیوں اٹھایا تھا۔ یہ سن کر وہ خاموش ہو گئی۔ سینے میں ایک شعلہ مشتعل ہوا اور پھر سوزِ دروں سے سر سے پاؤں تک اس کے جسم میں آگ لگ گئی۔ جب تنِ زار اور عضو عضو جلنے لگے تو وہ اپنے عاشق کی نعش سے لپٹ کر لیٹ گئی اور اپنی ہستی کو مٹا دیا۔ دونوں شوق سے مل کر ایک ہو گئے:

غرض ان دونوں جاں نثار کا کام — عشق نے کر دیا بخیر انجام

یہ عجیب و غریب قصہ ہے۔ طالب علی عیشی نے بھی اسی سے ملتے جلتے قصے کو اپنی مثنوی ''سوز و ساز'' میں بیان کیا ہے۔ قاضی اختر نے میر کی طرح اپنی مثنوی میں فلسفۂ عشق کو بیان کیا ہے اور پھر اسے کہانی کی صورت میں پیش کیا ہے۔ ابتداء میں ۷۸ شعروں میں صفتِ عشق حقیقی اور صفتِ نیرنگ ہائے عشق بیان کیے ہیں اور پھر یہ داستانِ عشق بیان کی ہے۔ اس کہانی کو بھی اسی زاویۂ نظر سے دیکھنا چاہیے۔ اردو و فارسی شاعری میں تصورِ عشق یہ ہے کہ ''تمام کائنات محبت کے لطیف اور مضبوط رشتے میں جکڑی ہوئی ہے۔ اول و آخر، ظاہر و باطن، بالا و پست، محبت ہی محبت ہے۔ محبت سبب ہے اور وصالِ محبوب مسبب [۲۱] ہر شخص کے اندر عشق کا جوہر موجود ہے۔ کوئی اس جوہر سے زر بٹورنے کا کام لیتا ہے، کوئی اقتدار کے لیے ہاتھ پیر مارتا ہے، کوئی تخلیقِ ادب کے عشق میں گرفتار ہے۔ ساری زندگی اسی عشق کے جلوے کا مظہر ہے۔ انسان کے درجے بھی اسی عشق کے درجے اور نوعیت سے متعین ہوتے ہیں۔ مولانا روم نے کہا تھا کہ عشق ہی جملہ علتوں کا طبیب ہے۔ نخوت و ناموس کی دوا ہے۔ عشق ہی وہ شعلہ ہے جب بھڑکتا ہے تو سوائے معشوق (منزلِ مقصود جو بھی ہو) سب کو جلا کر راکھ کر دیتا ہے۔ خواجہ گیسو دراز نے کہا تھا:

پیمبر عشق و دیں عشق و خدا عشق — زتحت الارض تا فوقِ سما عشق

عشق ہی ہماری اس جنگ آزما و خود غرض دنیا کا واحد علاج ہے۔ اسی سے انسان حیوان کی سطح سے بلند ہو کر آدمیت کی سطح پر اٹھ سکتا ہے۔ بقول اقبال: اگر ہو عشق تو ہے کفر بھی مسلمانی، نہیں تو مردِ مسلماں بھی کافر و زندیق۔ عشق ہی آبِ حیات ہے اور عشق ہی خضرِ راہ۔ جب زندگی میں عشق شامل ہوگا تو وہ روشن ہو جائے گی۔ محبت اگر خون میں شامل ہو جائے تو کائنات کی گردش متوازن ہو جاتی ہے۔ انسانی رشتے مضبوط اور گہرے ہو جاتے ہیں۔ جنگیں ختم ہو جاتی ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھیے تو یہ مثنوی وفا و مقصد کی ایک نئی دنیا میں لے جاتی ہے۔ اظہارِ بیان اور بیانِ واقعہ کے اعتبار سے بھی یہ

ایک پُر اثر مثنوی ہے۔ یہ مثنوی صرف قصہ کہانی نہیں ہے بلکہ تصورِ عشق کو بیان کرنے کی ایک موثر تمثیلی کوشش … مزاجاً یہ ''زہرِ عشق'' اور ''طلسمِ الفت'' سے اس لیے مختلف ہے کہ یہاں تصورِ عشق، ارفع و اعلیٰ سطح پر، حیاتِ انسانی … احاطہ کر رہا ہے۔ ''تصوف'' اسی عشق کا پرچارک اور اسی کا منادی ہے۔

اگر قاضی اختر کی مثنوی ''سراپا سوز'' کا مقابلہ میر کی مثنویوں: ''دریائے عشق'' اور ''شعلۂ شوق'' سے کیا جائے تو ''سراپا سوز'' ان دونوں کی کہانی سے ترتیب دی ہوئی معلوم ہوگی۔ ''دریائے عشق'' میں محبوب غرفے سے … نظارہ ہے۔ ''سراپا سوز'' میں وہ در پر کھڑی محوِ نظارہ ہے۔ دونوں میں عشق پہلی ہی نظر میں ہوتا ہے۔ ''دریائے عشق'' میں عاشق صبر و قرار کھو بیٹھتا ہے۔ ''سراپا سوز'' میں وہ غش کھا کر گر پڑتا ہے۔ ''دریائے عشق'' اور ''سراپا سوز'' دونوں میں نوجوان عاشق محبوب کے در پر آ بیٹھتے ہیں۔ ''سراپا سوز'' میں عزیز و اقارب عاشق کو قتل کر دیتے ہیں۔ ''دریائے عشق'' میں گھر والے اسے دیوانہ قرار دے کر اپنی بیٹی کو کسی دوسری جگہ بھیج دیتے ہیں۔ یہاں تک دونوں قصے ملتے جلتے ہیں۔ اس کے بعد ''شعلۂ شوق'' میں میر نے دکھایا ہے کہ ایک شعلۂ تند آسمان سے اترتا ہے اور ع کہے ہے پرس رام تو نے کہاں۔ کشتی میں سیر کرتے ہوئے جب وہ شعلہ اسے نظر آتا ہے تو وہ دریا میں اتر جاتا ہے۔ وہ شعلے کی طرف بڑھتا ہے اور شعلہ اس کی طرف۔ یہاں تک کہ دونوں بغل گیر ہو جاتے ہیں۔ کچھ دیر تک شعلہ بھڑکتا رہتا ہے اور پھر غائب ہو جاتا ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ شعلے کا تصور قاضی اختر نے میر کی مثنوی سے لیا ہے اور اسے اپنے طور پر بیان کر دیا ہے۔ ''سراپا سوز'' کے اجزا میر کی دونوں مثنویوں کے اجزا سے ملتے جلتے ہیں۔ میر نے اپنی دونوں مثنویوں کے شروع میں تصورِ عشق کو بیان کیا ہے۔ یہی کام اختر نے کیا ہے اور (۷۸) اشعار میں عشق کو بیان کیا ہے۔ عشق کا یہ بیان اختر کے ہاں بھی پُر اثر اور پُرمغز ہے۔ ''سراپا سوز'' ایک تمثیل ہے جس میں تصورِ عشق کو حسنِ تخیل سے اختر نے واقعیاتی صورت میں پیش کیا ہے۔ جب محبوبہ عاشق کے سر کو اپنے زانو پر رکھے ہوئے آہ و زاری کر رہی ہے تو غیب سے آواز آتی ہے اور دخترِ زرگر کے اندر بحرِ آتشیں جوش میں آ جاتا ہے اور اس کے سینے میں برق کو خجل کرنے والا شعلہ مشتعل ہو جاتا ہے۔ یہ شعلہ باطن سے نکلتا ہے اور ہر بن مو کو شرر افشاں اور دل و جگر کو مثلِ گلخن سوزاں کر دیتا ہے اور اسی کے ساتھ سر سے پاؤں تک آگ لگ جاتی ہے اور وہ لاش سے لپٹ کر لیٹ جاتی ہے اور جل کر ایک ہو جاتی ہے۔ میر تصورِ عشق کو بیان کرتے ہیں۔ اختر عشقِ حقیقی اور نیرنگ ہائے عشق کو بیان کرتے ہیں۔ اس مثنوی پر میر کی محولہ بالا دونوں مثنویوں کا اثر ہے لیکن طرزِ ادا الگ ہے۔ میر کی ''دریائے عشق'' اور ''شعلۂ شوق'' نے، اردو مثنوی کی روایت میں جو تازہ روح پھونکی تھی، ''سراپا سوز'' اسی روایت کی ایک کڑی ہے۔

مثنوی ''سراپا سوز'' کے آخر میں قاضی اختر نے امام بخش ناسخ کے بارے میں لکھا ہے کہ:

میرے اک دوست ہیں میاں ناسخ — علم میں ان کی طبع ہے راسخ
فکر ان کی جہاں کرے پرواز — اوجِ معنی ہو فرش پا انداز
ہے سخن میں یہ ان کے نقش بدیع — جیسے زیور میں صنعتِ ترصیع
دل کو میرے محبت ان سے ہے — عشق انھیں بھی مرے سخن سے ہے

اختر ناسخ کے ''اوجِ معنی'' کی تعریف کرتے ہیں یہی اوجِ معنی اس دور کی نئی شاعری کا نیا رجحان ہے۔ آئندہ صفحات میں اب ہم جناب ناسخ اور ان کی نئی تحریکِ شاعری اور حیدر علی آتش کے طرزِ سخن کا مطالعہ کریں گے لیکن اس سے پہلے

ہم زکی مرادآبادی اوران کی شاعری کا مطالعہ کرتے چلیں جو اس دور کے ایک پرگو قادرالکلام شاعر ہیں اور روایت ناسخ میں شاعری کرنے اوراس کو عام کرنے کا کام کرتے ہیں۔ اثر لکھنوی نے لکھا ہے کہ "ناسخ و آتش کی شاعری اس (اختر) کا نقش ثانی ہے" [۲۲] یہ بلا تحقیق بات کہنے کی مضحکہ خیز مثال ہے۔ قاضی اختر نے تو مصحفی کی طرح ناسخ و آتش کے اسی رنگِ سخن (معنی تازہ) کو اپنایا تھا۔ زکی مرادآبادی بھی اختر کی طرح، یہی کام کرتے ہیں۔

حواشی:

[۱ (الف)] روز روشن، محمد مظفر حسین صبا، ص ۴۰، طہران ۱۳۴۳ھ

[۱ (ب)] شمع انجمن، سید محمد صدیق حسن خاں، ص ۶۳ رئیس المطابع شاہ جہانی، ۱۲۹۳ھ

[۱ (ج)] سخن شعرا، عبدالغفور نساخ، ص ۱۶، نولکشور لکھنؤ ۱۸۸۲ء

[۲] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۳۰۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء [۳] ایضاً، ص ۳۰۲

[۴] "معاصر" پٹنہ شمارہ نمبر ا، تبصرہ قاضی عبدالودود، ص ۱۷۰، سن ندارد

[۵] دیوانِ قلمی غیر مطبوعہ، مملوکہ بنارس یونی ورسٹی، ذخیرۂ لالہ سری رام، عکسی نقل مملوکہ مشفق خواجہ

[۶] تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی، مرتب شفقت رضوی، ص ۵۵۴، ادارۂ یادگار غالب کراچی ۱۹۹۹ء

[۷] روز روشن، محمد مظفر حسین صبا، ص ۴۰، طہران ۱۳۴۳ھ

[۸] قطعہ منتخب، عبدالغفور خاں نساخ، مرتب انصار اللہ نظر، ص ۱۱، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۴ء

[۹] شمع انجمن، صدیق حسن خاں، ص ۶۳، بھوپال ۱۲۹۳ھ [۱۰] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، محولہ بالا، ص ۳۰۲

[۱۱] "مجموعہ"، مرتبہ حسرت موہانی، ص ۲، علی گڑھ سن ندارد + "قطعہ منتخب"، نساخ، مرتبہ انصار اللہ نظر، ص ۱۱، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۴ء

[۱۲] تذکرۂ شعرا، ابن امین اللہ طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۶۴، پٹنہ ۱۹۵۴ء

[۱۳] خمخانۂ جاوید، جلد اول، لالہ سری رام، ص ۲۰۰، نول کشور پریس لاہور ۱۹۰۸ء

[۱۴] دیباچہ دیوانِ ششم، مصحفی، ص ۲۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۱۵] گلشنِ بے خار، مصطفےٰ خاں شیفتہ، مرتبہ کلب علی خان فائق، ص ۶۰۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۱۶] چھان بین، اثر لکھنوی، ص ۱۳۲، لکھنؤ ۱۹۵۰ء

[۱۷] "معاصر" پٹنہ، پہلا شمارہ دور نو اثر لکھنوی کی "چھان بین" پر تبصرہ از قاضی عبدالودود، ص ۱۷۱، سن ندارد

[۱۸] انتخاب سخن، جلد دوم یاز دہم، حسرت موہانی، ص ۶۹۔۸۰، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۳ء

[۱۹] تذکرۂ شعرا، ابن امین اللہ طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۶۴، ادارہ تحقیقات اردو، پٹنہ ۱۹۵۴ء

[۲۰] مثنوی "سراپا سوز" محمد صادق اختر، مرتبہ ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی، ص ۵۴، لکھنؤ سن ندارد۔

[۲۱] الحق المبین، محمد نظام الحق، ص ۴۳۹، حیدرآباد سندھ ۱۹۸۴ء

[۲۲] چھان بین، اثر لکھنوی، ص ۱۲۲۔۱۸۳، لکھنؤ ۱۹۵۰ء

تبدیلی کا عمل و آغاز

چوتھا باب

مہدی علی خاں زکی مراد آبادی

حالات و شاعری

زکی مراد آبادی (۱۲۰۸ھ[۱]۔۱۲۸۳ھ[۲]/۴۔۱۷۹۳ء ...۷۔۱۸۶۶ء) جن کا نام مہدی علی خان تھا[۳] مراد آباد میں پیدا ہوئے۔ اپنا نام ایک شعر میں اس طرح ظاہر کیا ہے:

ہوا ہے نام اسی واسطے مرا مہدی
کہ بوسہ اس کفِ پا کا میں لوں حنا ہو کر

شروع میں مہدی ہی ان کا تخلص تھا، بعد میں زکی اختیار کیا۔ مصحفی نے ریاض الفصحا میں ان کا ترجمہ "مہدی" ہی کے ذیل میں درج کیا ہے۔ کسی مستند ذریعے سے یہ پتا نہیں چلتا کہ زکی، ناسخ یا مصحفی یا قتیل کے شاگرد تھے۔ ان کے بھائی زین العابدین خاں، جنھوں نے کلیاتِ زکی مرتب کیا اور اس کی تقریظ بھی لکھی، خود کو ناسخ کا شاگرد بتاتے ہیں اور ناسخ سے اپنے بھائی زکی کے گہرے مراسم کا ذکر بھی کرتے ہیں لیکن انھیں شاگرد نہیں بتاتے۔ قرائن بتاتے ہیں کہ وہ کسی کے شاگرد نہیں تھے۔ ایک شعر میں خود زکی بھی یہی بتاتے ہیں:

اب یہ جی چاہتا ہے یاروں کو دکھلائیں سخن
شاعری میں نہیں اپنا کوئی استاد ہنوز

زکی کی ابتدائی تعلیم مراد آباد میں ہوئی۔ اعلیٰ تعلیم کے لیے وہ لکھنؤ گئے اور علمائے فرنگی محل سے مستفید ہوئے[۴] مصحفی نے مہدی علی خاں زکی کو جوانِ قابل و دانا لکھا ہے اور بتایا ہے کہ وہ فارسی و ہندی دونوں زبانوں میں شعر کہتے ہیں اور اپنی شاعری پر کمال غرور کرتے ہیں۔ اس وقت ان کی عمر تیس سال سے متجاوز ہے[۵] زکی دو بار دلی بھی گئے اور وہاں کی محفلوں میں شریک ہوئے[۶] کچھ عرصہ مضافاتِ سہارنپور کی تحصیل میں پیش کار بھی رہے[۷] اسی زمانے میں پنجاب بھی گئے جس کا ذکر اپنی غزلوں کے بعض اشعار میں بھی کیا ہے:

ملکِ پنجاب نظر آتا ہے فردوس زکی
جب کہ پڑتی ہے نظر سایۂ طوبیٰ کی طرف

چاہ نے جھنگ سیالی کے جھکائے ہیں کنویں
ہم کہاں ورنہ زکی اور یہ پنجاب کہاں

ملک پنجاب کے معشوق ہیں کیا رشک پری
اضطرابِ دلِ عشاق کے گرمائے ہوئے

اسی زمانے میں وہ حیدرآباد دکن گئے اور وہاں آصف جاہ پنجم کے حضور میں قصائد پیش کیے اور انعام و اکرام سے نوازے گئے۔ یہاں ان کی بڑی قدر و منزلت ہوئی۔ لیکن کچھ عرصے بعد اپنے وطن واپس چلے آئے۔ کچھ عرصہ مراد آباد رہ کر لکھنؤ چلے آئے اور یہاں نواب قطب الدولہ کی وساطت سے واجد علی شاہ کی خدمت میں پیش ہو کر ملازم سرکار ہوئے۔ واجد علی شاہ نے ان کی قادر الکلامی اور استادانہ حیثیت و کمالِ فن کو دیکھ کر ۱۲۶۵ھ میں انھیں ملک الشعرا کے خطاب سے سرفراز کیا جو ان کی مہر پر کندہ تھا[۸] کلیات زکی کی تقریظ میں بھی ان کے چھوٹے بھائی زین العابدین خاں نے انھیں "مولوی مہدی علی خاں ملک الشعرا"[۹] لکھا ہے۔ جس کی مزید تصدیق نساخ کے تذکرے "سخنِ شعرا" سے

ہی ہوتی ہے[۱۰]۔ ۷رفروری ۱۸۵۶ء کو انگریزوں نے سلطنت اودھ کو ختم کر دیا اور واجد علی شاہ کلکتے پہنچ کر نظر بند ہو گئے۔ سارا شیرازہ بکھر گیا۔ اسی زمانے میں زکی لکھنؤ چھوڑ کر مراد آباد آ گئے۔ ۱۸۵۷ء میں جب شورش عظیم برپا ہوئی ان کا سارا مال و اسباب لٹ گیا۔ اسی میں ان کا کلام بھی ضائع ہو گیا۔ زین العابدین خاں نے لکھا ہے کہ ''ہنگامہ غدر میں کل کلام ان کا گھر کے اسباب کے ساتھ تلف ہو گیا'' [۱۱] جب ہنگامہ غدر فرو ہوا تو والی رامپور نواب یوسف علی خاں نے انہیں رامپور بلا لیا اور جب تک نواب زندہ رہے زکی دربار رامپور سے وابستہ رہے۔ یہیں زکی نے اردو نثر میں داستانیں ترجمہ کیں۔ نواب کی وفات کے بعد وہ اپنی ضبط شدہ جائیداد کی بحالی کے لیے ۱۲۸۱ھ میں انبالہ آ گئے اور وہیں پچھتر سال کی عمر پا کر ذیقعد ۱۲۸۳ھ میں وفات پا گئے [۱۲]

صاحب ''خوش معرکۂ زیبا'' نے زکی کو ''صاحب ارشاد، علم معما اور تاریخ میں استاد، لکھا ہے [۱۳]۔ لالہ سری رام نے لکھا ہے کہ ''یہ صاحب سخن، مورخ بے بدل، فاضل بے مثل، شیریں سخن، ظریف اور زود فکر تھے۔ طرز سخن نہایت دلفریب اور پسندیدہ ہے'' [۱۴] ان کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک پُر گو، قادر الکلام و مشاق شاعر تھے جنہیں فن شعر، زبان و بیان اور مختلف اصنافِ سخن مثلاً غزل، قصیدہ، مثنوی اور تاریخ گوئی وغیرہ پر پورا عبور حاصل تھا۔ اپنے دور کے شاعروں اور اہل علم و ادب سے ان کے اچھے مراسم تھے۔ زین العابدین خاں نے لکھا ہے کہ ''شیخ امام بخش ناسخ......ان کے فضل و کمال کی کیفیت سے خوب آگاہ تھے اور رابطہ و اتحاد بھی شعرا میں ایسا نہیں دیکھا جیسا ان دونوں صاحبوں میں تھا.....فرماتے تھے کہ مولوی مہدی علی خان زکی فن شاعری میں بے عدیل ہیں علی الخصوص تاریخ گوئی میں از سابق تا حال ایسے صنائع بدائع کسی شاعر کی تصنیف سے نہیں دیکھے......ایک شعر کو برادر صاحب (زکی) کے جناب شیخ صاحب (ناسخ) اکثر پڑھا کرتے تھے۔ میں نے عرض کیا کہ یہ سیدھا سا شعر آپ کو کس باعث سے پسند آتا ہے.....فرمایا کہ اس شعر میں بہت کیفیتیں ہیں۔ ازاں جملہ ایک یہ لطف بھی ہے کہ اگر کوئی شاعر اس شعر کے مضمون کو کسی اور عبارتِ نظم یا نثر میں بیان کرنا چاہے گا تو ہرگز ہرگز بیان نہیں ہو سکے گا.....اور وہ شعر یہ ہے:

ایک ذرا تیغِ نگہ کو جو اشارا ہو جائے
آپ کا نام ہو اور کام ہمارا ہو جائے'' [۱۵]

کلیاتِ زکی میں، جو غزلیات، قصائد، تاریخ، مخمس، وغیرہ وغیرہ پر مشتمل ہے، پورا کلام اس لیے شامل نہیں ہے کہ وہ ہنگامۂ غدر (۱۸۵۷ء) میں تلف ہو گیا تھا۔ زکی نے اردو میں ایک مثنوی بھی لکھی تھی جس کا ایک شعر یہ تھا:

غم سے بلبل کو نعرہ زن دیکھا
گل کے سر سے بندھا کفن دیکھا [۱۶]

یہ نایاب ہے۔ مطبوعہ کلیات ان کے چھوٹے بھائی زین العابدین خاں نے زکی کے ایک شاگرد مرزا اکبر بیگ کی مدد سے مرتب کیا تھا۔ دیوانِ زکی کا ایک مخطوطہ پنجاب یونی ورسٹی لائبریری لاہور، میں محفوظ ہے جو مصنف کے اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا نسخہ معلوم ہوتا ہے۔ جس میں جا بجا اسی روشِ تحریر میں ترمیم و تنسیخ کی گئی ہے۔ اس میں اردو دیوان کے علاوہ چار فارسی قصائد، فارسی کلام اور فارسی مثنوی ''برقِ سخن'' بھی شامل ہے۔ مطبوعہ کلیات اردو کا اس قلمی نسخے سے جب مقابلہ کیا گیا تو یہ بات سامنے آئی کہ اس میں وہ غزلیں بھی ہیں جو مطبوعہ دیوان میں شامل نہیں ہیں اور بہت سے اشعار اپنی اصل صورت میں ایسے موجود ہیں جو بدلی ہوئی صورت میں مطبوعہ دیوان میں ملتے ہیں۔ جا بجا غزلوں پر صاد بھی بنا ہوا ہے۔ یہ ایک اہم نسخہ ہے۔

زکی نے ایک رسالہ ''یادگیر'' کے نام سے ۱۲۶۵ھ میں تالیف کیا تھا[۱۷] یہ بھی نایاب ہے۔ مرتب

کلیات زکی نے لکھا ہے کہ ''علم عروض میں جناب محقق طوسی نے جو کتاب ''معیار الاشعار'' لکھی ہے وہ نہایت مختصر اور دشوار ہے۔ برادر صاحب قبلہ (زکی) نے اس کی شرح میں ایک کتاب بہت شرح و بسط سے لکھی اور نام اس کا ''تزکیہ'' رکھا اور اس میں عجب لطف ہے کہ جناب مولوی سعد اللہ صاحب نے ''معیار الاشعار'' کی شرح لکھی ہے اور محقق علیہ الرحمہ کے اقوال پر اکثر اعتراض کیے ہیں، جناب برادر صاحب قبلہ نے اس شرح میں ان سب اعتراضوں کو بالکل اڑا دیا ہے۔ وہ کتاب لائقِ دید ہے'' [۱۸] یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ''یادگیر'' اور ''تزکیہ'' الگ الگ تصانیف ہیں یا ایک ہی تصنیف کے دو نام ہیں۔

رامپور کے زمانۂ قیام میں مہدی علی خاں زکی نے نواب سید محمد سعید خاں کے حکم سے ''طلسم جام جم'' کا ترجمہ ''طلسم سعید'' کے نام سے ۱۲۵۸ھ/۱۸۴۲ء میں کیا[۱۹] اس کے علاوہ انھوں نے ''طلسم حیرت کدۂ آصفی'' ۱۲۵۸ھ/۱۸۴۲ء میں طلسم حکیم قسطاس، جو ''بوستانِ خیال'' کی دوسری جلد کا ترجمہ ہے ۱۲۶۱ھ/۱۸۴۵ء میں، اور ''طلسم سبع سباغ'' کا ترجمہ مکتوبہ ۱۸۵۴ء میں کیا[۲۰] داستانوں کے یہ سب تراجم، جو اردو نثر کا ایک بڑا ذخیرہ ہیں، غیر مطبوعہ ہیں۔ زکی کو اردو نثر پر قدرت حاصل تھی۔ مرتب ''کلیات'' نے لکھا ہے کہ ''نثرین عاری، سادہ و رنگین و مسجع و مرجز و مرصع سب قسموں کی ایسی لکھیں کہ ہر ایک منشی کامل نے سر جھکایا[۲۱] داستانوں کے ذریعے اردو نثر نے ترقی کے کتنے مراحل طے کیے اس کا پوری طرح اندازہ اب تک اس لیے نہیں لگایا جا سکا کہ نثر کا بحیثیت نثر بہت کم مطالعہ ہوا ہے۔ انیسویں صدی میں اردو نثر اپنے پیروں پر جم کر کھڑی ہو جاتی ہے اور قوتِ اظہار کے رنگا رنگ سلیقوں سے آشنا ہو جاتی ہے۔ اس ترقی میں زکی مرادآبادی بھی شامل ہیں۔ انھیں اپنی قصہ خوانی پر فخر ہے۔ ایک شعر میں خود کہا ہے:

قصہ خواں بھولا وہاں طرزِ سخن آرائی
نام تک میرے جو پہونچا کے فسانہ چھوڑا

یہ نثر فورٹ ولیم کالج سے باہر لکھی جا رہی ہے جس میں نثر کے متعدد اسالیب، زندگی کے وسیع دائرے کا، احاطہ کر رہے ہیں۔

زکی نے جب شاعری شروع کی تو اس وقت مصحفی ایک قادر الکلام و مشاق شاعر کی حیثیت سے عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے اور نئی نسل کے نمائندہ شاعر شیخ امام بخش ناسخ کا رنگ سخن تیزی سے مقبول ہو کر ساری فضا پر چھا رہا تھا۔ جرأت ۱۲۲۴ھ میں مر گئے۔ وہ اپنی زندگی ہی میں ''معاملہ بندی'' کے سارے امکانات اپنے تصرف میں لا چکے تھے اور ناسخ کے معنی تازہ کی تلاش کا رجحان تیزی سے معاملہ بندی کی جگہ لے رہا تھا۔ انشا بھی اس وقت منظر سے ہٹ کر اپنی پہلی سی اہمیت گنوا چکے تھے۔ سارے نئے شعرا کو اس وقت نئے رنگ سخن کی تلاش تھی۔ اس وقت ہماری تہذیب نئے سیاسی نظام کے پنجرے میں قید تھی اور زندگی کو آگے بڑھانے والے مقصد و معنی کو گم کر چکی تھی۔ ''معنی تازہ'' کی تلاش اس کی خواہشِ اول تھی اور اسی لیے ناسخ کا یہ نیا رجحان تیزی سے قبولِ عام کا درجہ حاصل کر رہا تھا۔ ادھر دلّی میں غالب اور مومن اور ان کے زیر اثر شیفتہ نے بھی اسے قبول کیا تھا۔ ایک خط میں مرزا غالب نے اسی لیے مرزا علی حیدر افصح کے رنگ سخن کی تعریف کی اور لکھا کہ:

''مرزا علی حیدر افصح را فردِ کامل دیدہ ام۔ روشے پسندیدہ و طرز گزیدہ دارد و ہمین است طرز مکرمی شیخ امام بخش ناسخ و خواجہ حیدر علی آتش و دیگر تازہ خیالانِ لکھنؤ'' [۲۲]

مصحفی بھی اپنی مقبولیت کو برقرار رکھنے کے لیے اسی رنگ کی طرف آ گئے تھے۔ اپنے دیوانِ ششم کے دیباچے مکتوبہ

۱۲۲۴ھ میں اسی بات کا اظہار واعتراف کیا ہے کہ:

شیخ امام بخش ناسخ..... بطرزِ ریختہ گویان سادہ کلام در عرصہ قلیل خطِ نسخ کشیدہ..... اگرچہ عاصی ہم از گروہ سادہ گویان بود لیکن..... غزلیاتِ ایں دیوانِ ششم را اکثرے بروِشِ ایشاں گفتہ" [۲۳]

استاد مصحفی کے اس رجحان کو قبول کرنے سے کثیر تعداد میں ان کے شاگردوں نے بھی اسی رجحان کو قبول کر لیا تھا۔ زکی نے بھی ناسخ کو "سلطانِ ہنرور" کہا ہے اور بتایا ہے کہ اب زمانے میں باغِ معانی کی بہار کا زور زورہ ہے۔

باغِ معانی کی بہار اب ہے زمانے میں زکی
فیضِ سلطانِ ہنرور سے جو شاداب ہوا

زکی جب اپنی خداداد صلاحیتوں کے ساتھ شاعری میں آگے بڑھے تو ان کے سامنے دو رنگِ سخن تھے: ایک رنگِ سخن ناسخ کا اور دوسرا رنگِ سخن مصحفی کا۔ انھوں نے دونوں کو اپنانے کی کوشش کی اور دونوں اندازِ سخن میں کامیابی کے جوہر دکھائے۔ سلطانِ ہنرور امام بخش ناسخ نے چست زبان و بیان کے ساتھ ایک طرف عربی و فارسی الفاظ و تراکیب کو شاعری میں سمویا اور دوسری طرف نزاکتِ خیال سے تازہ خیالی اور مضمون تازہ کو جنم دیا۔ پُرشکوہ الفاظ کے استعمال سے ان کے طرز و لہجہ میں بلند آہنگی پیدا ہوئی۔ نئے مضامین و معانی کے اظہار کے لیے، مبالغے کے ساتھ، فارسی و عربی الفاظ، تراکیب، کنایات و تلمیحات کا استعمال بڑھا اور اس سے مشکل پسندی نے جنم لیا۔ زکی نے اس رنگِ سخن کو خود مصحفی سے بہتر، اپنے کلام میں پیدا کیا ہے۔ یہ بلند آہنگی مصحفی کے مخصوص شعری مزاج کے منافی ہے۔ اس بلند آہنگی کو سمجھنے اور دیکھنے کے لیے ناسخ کے یہ دو شعر پڑھیے:

مرا سینہ ہے مشرق آفتابِ داغِ ہجراں کا
طلوعِ صبحِ محشر چاک ہے میرے گریباں کا

کفن کی جب سفیدی دیکھتا ہوں کُنجِ مرقد میں
تو عالم یاد آتا ہے شبِ مہتابِ ہجراں کا

یہ دونوں شعر طرزِ ناسخ کے نمائندہ شعر ہیں۔ ان میں لہجے کا وہ دھیما پن نہیں ہے جو مصحفی کا مزاج ہے۔ ناسخ اونچی خطیبانہ آواز و لہجہ میں اپنی بات کہہ رہے ہیں۔ جب مصحفی اس طرز کو اپناتے ہیں تو کوشش کے باوجود یہ آواز ان کی شاعری میں سنائی نہیں دیتی۔ ناسخ کے یہ دو شعر پڑھ کر اب آپ مصحفی کے یہ دو شعر پڑھیے:

ہے مردمکِ دیدۂ خورشید زمیں پر
جو نقش ہے توسن کے ترے کاسۂ سم کا

اس امر میں ہے مدرکۂ فلسفہ قاصر
کیا بھید ملے عاشقِ از خود شدہ گم کا

یہاں احساس و جذبہ سے ہٹ کر اوجِ فکر کی کوشش تو نظر آتی ہے لیکن مصحفی "لنگور کی گردن" یا "نقاب الٹا" والی غزلوں کے لہجے سے خود کو الگ نہ کر سکے اس کے برخلاف جواں سال مہدی علی زکی کے ہاں طرزِ ناسخ زیادہ جماؤ کے ساتھ اپنا جلوہ دکھاتا ہے:

ریختے میں بوئے معنی ہم نے پیدا کی زکی
سرزمینِ ہند میں کیا عطر کھینچا خاک کا

اب بوئے معنی کی نوعیت اور اس لہجے سے واقف ہونے کے لیے زکی کے یہ چند شعر دیکھیے:

ہوا ہے آفتابِ صبح شعلہ داغِ پنہاں کا
بنا تارِ شعاعی تار تار اپنے گریباں کا

کھلا کھلنے میں گل کے مدعا رخصت کے گلشن سے
صدائے الفراق آئی جو ٹوٹا زخم کا ٹانکا

ہوا وہ گلبدن مسند نشینِ مخمل گل رنگ
مقاماتِ حریری سے لڑا مضموں گلستاں کا

اُس رخ پہ سبزۂ خطِ مشکیں ہوا نمود
دھوکا یہاں تتار پہ ہے سبزوار کا

بدطالعی سے اپنی یہ ڈر ہے کہ پھر کہیں
بازو نہ ٹوٹے ہدہد فرخندہ فال کا

رقصِ بسمل خاک سے مستوں کے پیدا ہوگیا
گور کا گنبد بیاباں کا بگولہ ہوگیا

تنگ دستی سے عیاں ہوتے ہیں دل تنگی کے رنگ
گل ہوا خاطر شگفتہ جب کہ زر پیدا کیا

ہم نے چاکِ جگر و داغِ دروں کا مضموں
مثلِ خورشید و سحر دست و گریباں باندھا

چرخِ اخضر میں نہیں شعلۂ خورشید عیاں
آسمانی ہے پری کسوتِ زنگاری میں

جوں آبِ زر پسینا غبغب میں ڈھل کے آیا
سونے کی کان نکلی گویا چہِ ذقن میں

وصف اک خورشید رو کے لکھیے دیواں میں زکی
روکشِ تارِ شعاعی تارِ مسطر کیجیے

زکی کے ان اشعار میں مصحفی سے زیادہ ناسخ کی مخصوص آواز و آہنگ نمایاں ہے۔ اگر ان اشعار کو دیوانِ ناسخ میں ملا دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا لیکن یہاں بھی یہ بات نمایاں ہے کہ خیال اور مبالغہ بعید از قیاس نہیں ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ قوتِ متخیلہ اپنے حدود کو پہچانتی ہے۔ اس دور میں زکی کی اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے "نئی شاعری" کی اس روایت کو بڑے سلیقے اور شعور کے ساتھ، پھیلایا اور عام کیا۔

زکی کی شاعری کا ایک دھارا تو یہ ہے اور دوسرا دھارا وہ ہے جو سادہ گوئی کا دھارا ہے اور جذبہ و احساس کو شعر کے مزاج میں گھلاتا ہے۔ اس میں سادہ گوئی کی طویل روایت کے ساتھ مصحفی کا اثر بھی شامل ہے:

دل پر مرے ہاتھ رکھ کے اس نے
تھا دل میں جو کچھ گماں نہ دیکھا

کٹ گئی آنکھوں میں شبِ انتظار
دل کو تڑپنے کا مزا رہ گیا

دشتِ فنا سے نہ کچھ آئی خبر
قافلہ جو یہاں سے گیا رہ گیا

بے طرح دل کو عشق کا آزار ہو گیا
کس کی نظر لگی کہ بیمار ہو گیا

زکی کیا کہیے ان کا فریبوں سے بس خدا سمجھے
کہ دل لے کر یہ ظالم مفت میں برباد کرتے ہیں

ہم صدا اس کو سناتے ہیں کہ دل کو اپنے
زیرِ دیوار کھڑے ہو کے پکار آتے ہیں

شاید چلے ہے جنبشِ دامانِ یار سے
آتی ہے بوئے نازِ نسیمِ بہار سے

وصل کی رات ہے اور دل کے تڑپنے کا ہے لطف
پھر یہ دھڑکا ہے کہ پھر صبح جدائی ہوگی

بات کہہ لو کوئی ایک آن کے مہمانوں سے
بات رہ جاتی ہے اور وقت گزر جاتا ہے

کلیاتِ زکی کا خاصا بڑا حصہ اس رنگِ شاعری پر مشتمل ہے اور رنگِ ناسخ کے اشعار پڑھتے ہوئے جب یہ اشعار سامنے آتے ہیں تو اچھے لگتے ہیں۔

اب ایک طرف رنگِ ناسخ زکی پر حاوی ہے اور دوسری طرف سادہ گوئی کی روایت اور رنگِ مصحفی اثر انداز ہے۔ ان دونوں رنگوں کے امتزاج سے زکی کے ہاں ایک تیسری صورت نمود پاتی ہے اور یہی تیسری صورت زکی کی شاعری کی انفرادیت ہے۔ امتزاج کے ساتھ اس تیسری صورت کو سمجھنے کے لیے اب یہ اشعار پڑھیے:

وصل کا لطف کہاں جب کہ ہوا اپنا وصال
نہ رہے آپ میں تو پھر غمِ ہجراں کس کا

اب تک ہوا نہ داغِ جگر کا جو گل چراغ
اے آفتابِ صبح ترا انتظار تھا

نالۂ ضعیف دل سے کہاں آئے لب تلک
منزل بڑی ہے اور مسافر تھکا ہوا

لے ہی چکا وہ جان ودل وطاقت وتواں
کیوں آئے اب یہاں اسے کیا کام رہ گیا

دل سیر ہوگیا ہے زمانے کی سیر سے
یہ طائرِ خیال جہاں سے اٹھا اٹھا

عہدِ طفلی ہی سے تھا جو اثرِ سنگ دلی
سینہ اُبھرا بتِ کافر کا تو پتھر نکلا

تاثیر دردِ دل کا جو کچھ آگیا خیال
رویا میں چشمِ یار کو بیمار دیکھ کر

ان سے ہوتے ہیں عیاں عشق کے کیا کیا آثار
مژہ وچشم کو ہم لوح وقلم کہتے ہیں

اپنا غم خوار نہیں اب تو جہاں میں کوئی
تو بھی ہم سے نہ جدا اے غمِ تنہائی ہو

یہ چند شعر اور دیکھیے:

ایک ذرا تیغ نگہ کو جو اشارا ہوجائے
آپ کا نام ہو اور کام ہمارا ہوجائے

جوہر تو مجھ میں تھے ملکوتی صفات کے
انساں بنا کے کیوں مری مٹی خراب کی

زکی مسافرِ ملکِ فنا کو ہے لازم
کہ بارِ دوش پہ باندھے تو مختصر باندھے

وقفہ ہماری خاک پر اک دم ضرور تھا
کیا آئے کیا کھڑے ہوئے کیا ٹھہرے کیا چلے

دل بستگی کسی سے مسافر کو کیا ضرور
جب دل لگا تو رہ گئے جب دل اٹھا چلے

ہر نفس قافلۂ عمر سے دیتا ہے نشاں
جنبشِ نبض سے آوازِ جرس آتی ہے

ان اشعار میں مضمون ومعنی بھی ہیں اور احساس وجذبہ کی تاثیر بھی۔ مزاجاً یہ اشعار مصحفی وناسخ کے رنگِ سخن سے الگ ہیں اور یہی زکی کا رنگِ سخن ہے۔

اس دور میں زکی کی شاعری کی مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ انھوں نے محمد تقی ہوس کی طرح، روایتی علامات، کنایات اور تلمیحات کے ذریعے اپنے دور کے حالات، واقعات اور سانحات کو پُر اثر انداز میں بیان کیا ہے۔ زکی کے متعدد اشعار میں اس دور کا کرب سمویا ہوا ہے لیکن آج یہ کرب ہمیں شدت کے ساتھ اس لیے محسوس نہیں ہوتا کہ آج وہ واقعہ یا سانحہ جس نے اس دور کے فرد کو ہلا کر رکھ دیا تھا، ہمارے جذبات کا حصہ نہیں ہے اور اس سے پیدا ہونے والا کرب ہمارا کرب نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے اشعار اپنے دور سے نکل کر ہمارے دور تک نہیں آتے۔ وہ اپنے ہی دور میں مقید رہتے ہیں۔ زکی، میر کی طرح، ان اشعار کی ''واقعیت'' کو ''آفاقیت'' کی سطح پر لانے میں کامیاب نہیں ہوتے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے دور کے اہم شاعر ہوتے ہوئے بھی دوسری صف میں کھڑے رہ جاتے ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے زکی کے یہ چند شعر دیکھیے:

ہمارے حال پہ لازم ہے رحم او صیاد
کہ پرشکستہ ہیں اور شوق ہے رہائی کا

قید میں ہم کو تڑپتے ہوئے گذریں عمریں
اور اب تک ہے وہی غمزۂ صیاد نیا

ہمارے نام کا آیا نشانے پر خدنگِ قہر
جو اظلام ستم کا فرنگہ نے تیر پر لکھا

آتش دبی ہوئی مرے دل کی بھڑک اٹھی
مدت کے بعد یاد جو داغِ کہن کیا

یہاں پتھر کے پتلے بنتے ہیں تصویر پریوں کی
طلسم ہند کا نقشہ ہے نیرنگِ پرستاں پر

میری بے بال وپری جو نہ ہو خاطر جمع
دے نہ صیاد قفس سے مجھے ہر بار نکال

کبھی ہوگا کہ گلستانِ وطن دیکھیں گے
ہم اسیرانِ قفس پھر بھی چمن دیکھیں گے

بے بال و پر کی طاقتِ پرواز طاق ہے
صیاد کیوں نہ قید قفس سے رہا کرے

خدا سے ڈر کے تو او برق دمِ نسیم کہیں
یہ قیدیوں سے نہ کہنا کہ باغ جلتا ہے

یہ اشعار روایتی علامات کے ذریعے اس دور کے واقعات وسانحات مثلاً واجد علی شاہ کی معزولی، سلطنتِ اودھ کا خاتمہ فرنگیوں کا ظلم وستم، غدر ۱۸۵۷ء، مٹیا برج میں نظر بندی کی طرف تو اشارہ کر رہے ہیں لیکن آج کا عصر چونکہ ان میں شامل نہیں ہے اس لیے وہ آج ہمیں اس طرح متاثر نہیں کرتے جس طرح اس دور کے فرد کو متاثر کیا تھا۔ عام قاری کے لیے آج یہ اشعار روایتی علامات کے معنی تک محدود ہو کر رہ گئے ہیں۔ ایسی ہی علامات، کنایات اور تلمیحات سے زکی کی شاعری عبارت ہے اور یہی علامات ان کے اظہار کا بنیادی وسیلہ ہیں۔

زکی کے ہاں مشکل زمینوں میں بھی غزلیں ملتی ہیں۔ دوغزلے بھی خاصی تعداد میں ملتے ہیں۔ بعض غزلوں میں دو دو مقطعے آتے ہیں۔ بعض غزلوں کے مطلعوں میں خود کو مخاطب کرنے کے لیے اپنا تخلص لاتے ہیں۔ اکثر غزلیں تعدادِ اشعار کے اعتبار سے طویل ہیں بعض تو ایسی ہیں جو ۲۶ اشعار تک پھیلی ہوئی ہیں۔ بعض غزلوں میں چار اور بعض میں آٹھ مطلعے تک ملتے ہیں۔

زبان وبیان کے اعتبار سے بحیثیت مجموعی زکی کا کلام تعقید اور فنی سقم سے پاک ہے صنائع بدائع اور رعایتِ لفظی کو ہنرمندی کے ساتھ اس طور پر استعمال کرتے ہیں کہ شعر کا حسن نکھر جاتا ہے۔ روانی، برجستگی اور چستی کلام ان کی شاعری کی خصوصیات ہیں۔ ان کی زبان میں قدامت نہیں ہے۔ علامتِ فاعل ''نے'' کا استعمال بھی بالکل آج کی طرح ہے۔ روزمرہ ومحاورہ بھی معیاری صورت میں صحت کے ساتھ ان کے کلام میں ملتا ہے۔

لکھنؤ کی بہاروں کا ذکر ان کی شاعری میں پرستان وخوباں کے حوالے سے آتا ہے: ع لکھنؤ چھوڑ کے سوچے کہ پرستان چھوڑ دیا۔ اس دور میں یہی لکھنؤ کا امتیاز تھا۔

ماہِ کنعاں سے فقط تھی گرمیِ بازارِ مصر
لکھنؤ کی ہر گلی میں شاہدِ بازار ہیں

ایک شعر میں مزاجِ لکھنؤ کی ایک خصوصیت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ یگانہ چنگیزی کو بھی یہی شکایت تھی جو زکی کو اس زمانے میں اہلِ لکھنؤ سے تھی:

سخن ور لکھنؤ کے اے زکی ہیں اس قدر غرا
نہ سمجھیں قدر گر روح القدس شاعر ہو باہر کا

زکی نے ''سبزۂ بیگانہ'' کی روایتی اصطلاح کی طرح ''معنیٔ بیگانہ'' کی ترکیب بار بار استعمال کی ہے اور یہ ان سے مخصوص ہے۔ اس کے معنی کی نوعیت کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے:

مطلبِ اغیار سمجھا وہ بت ناآشنا
کیا سخن میں اپنے لطفِ معنیٔ بیگانہ تھا

اپنے اشعار سے اغیار نے مطلب پایا
یعنی مضمونِ سخن معنیٔ بیگانہ ہوا

اشعار اپنے جاکے وہاں پڑھتے ہیں رقیب
مضمون سخن کا معنیٔ بیگانہ ہو گیا

جہاں میں لطفِ سخن کا کہیں مزا نہ رہا
مذاقِ معنیٔ بیگانہ آشنا نہ رہا

مزا ہو معنیٔ بیگانہ کا سخن سے ادا
زبان اپنی زبانِ رقیب ہو یارب

معنی ہے جو بیگانہ زکی اپنے سخن میں
مضمون لیے جاتے ہیں اغیار اڑا کر

زکی مرادآبادی کے جو قصائد کلیات میں شامل ہیں وہ روایتی فن شاعری کے اعتبار سے اس صنفِ سخن کی

تاریخ ہیں اس لیے اہمیت رکھتے ہیں کہ کم شاعروں نے اس کثرت سے صنائع بدائع استعمال کر کے قصیدوں کو سجایا ہے اور ہر قصیدہ کا قطعہ تاریخ بھی الگ سے لکھا ہے۔ قصیدہ نعت سید المرسلینؐ میں جو قطعہ تاریخ جس سے ۱۲۴۲ھ برآمد ہوتے ہیں، کہا ہے کہ یہ پانچ اشعار پر مشتمل ہے اور قصیدے کے آخری چار شعروں میں بتایا ہے کہ اس کے ہر مصرع سے تاریخ نکلتی ہے۔ اگر دونوں مصرعوں کے موافق و مخالف حروف کا مہملہ و معجمہ کے حساب سے تاریخ نکالی جائے تو (۱۹۱) طرح سے تاریخ برآمد ہوگی۔ اسی طرح قصیدہ جلوس نواب ناصر الدولہ آصف جاہ بہادر والئی حیدرآباد دکن کا جو قطعہ 'تاریخ کہا ہے اس کے متعلق زکی نے لکھا ہے کہ اس کا طریقہ یہ ہے کہ "ہر مصرع تاریخ و منقوط ہر شعر ہم تاریخ غیر منقوطہ ہم تاریخ و منقوط ہر یک مصرع و غیر منقوط دیگر ہم تاریخ است" [۲۴] اسی طرح نواب منتظم الدولہ حکیم مہدی علی خاں بہادر، وزیر اعظم شاہِ اودھ کے قصیدہ میں "پنج ہزار و نہصد و شش مادۂ تاریخ" برآمد ہوتے ہیں اور ان مادہ ہائے تاریخ کے استخراج کا طریقہ یہ ہے کہ "ہر مصرع تاریخ و منقوط شعر تاریخ و غیر منقوطہ ہم تاریخ و منقوط یک مصرع و غیر منقوط دیگر ہم تاریخ و غیر منقوط اول مصرع و منقوط دوم ہم تاریخ و بہمیں طریق مصرع اولیٰ را از ہر یک مصرع تا آخر مصرع کہ ربط دہند تاریخ برمی آید، بعدہ مصرع دویمی را از تمامی مصرع ہا و بعد ازاں ثالث و رابع و غیرہ ہمہ مصرع ہا از ہر مصرع کہ ربط دادہ شود تاریخ پیدا می شود۔ غرض بہمیں طور ہا پنج ہزار و نہصد و شش مادۂ تاریخ برمی آیند" [۲۵]

تاریخ گوئی کی تاریخ میں یہ کام کسی اور شاعر نے اس طور پر نہیں کیا۔ ناسخ نے، جو تاریخ گوئی میں خود ایک مقام رکھتے ہیں، زکی کے بارے میں کہا تھا کہ "تاریخ گوئی میں از سابق تا حال ایسے صنایع بدائع کسی شاعر کی تصنیفات سے نہیں دیکھے اور نہیں سنے" [۲۶]

زکی اس دور کے اہم شاعر ہیں جنھوں نے نئے رنگِ سخن کی روایتِ ناسخ کو نہ صرف آگے بڑھایا اور اپنے دور کی ترجمانی کی بلکہ قدرتِ کلام سے اپنی مشاقی و قادر الکلامی کا لوہا منوایا۔ واجد علی شاہ اودھ کے آخری تاج دار تھے اور زکی اس سلطنت کے آخری "ملک الشعرا" تھے۔

سلطان شاعروں کا جہاں میں تو ہے زکی ہے کشورِ سخن میں ترا نام آج کل

اس وقت شاعری کا مقبول ترین رجحان وہ تھا جس کے علم بردار شیخ امام بخش ناسخ تھے۔ یہی وہ "طرزِ جدید" تھا جو "معاملہ بندی" اور "سادہ گوئی" کی روایتِ شاعری کو اپنے زور میں بہا لے گیا تھا۔ یہ دور اصلاً ناسخ و آتش کا دور ہے لیکن اس دور اور اس کے ممتاز شاعروں کے مطالعہ سے پہلے ہم "نثرِ سادہ" کی اس نئی تحریک کا مطالعہ کرتے چلیں جو فورٹ ولیم کالج کلکتہ میں اسی وقت سے پروان چڑھ رہی تھی جب یہ کالج انگریزوں کی فتح اور ٹیپو سلطان کی شکست و شہادت (۱۷۹۹ء) کی پہلی "سالگرہ" کے موقع پر، نئے انگریز افسروں کی تعلیم و تربیت کے لیے، لارڈ ولزلی نے قائم کیا تھا۔ آیئے اب فورٹ ولیم کالج چلتے ہیں جو بہت دیر سے ہماری راہ تک رہا ہے۔

حواشی:

[۱] تلامذۂ مصحفی، افسر صدیقی امروہوی، ص ۱۲۸، مکتبۂ نیا دور کراچی ۱۹۷۹ء

[۲] ایضاً، ص ۱۳۳

[۳] زکی مرادآبادی کے چھوٹے بھائی زین العابدین خاں، جو خود بھی شاعر اور ناسخ کے شاگرد تھے، کلیاتِ زکی کی تحریر میں تین جگہ پر ان کا یہی نام لکھا ہے۔ مصحفی نے ریاض الفصحا میں صرف مہدی علی اور افسر صدیقی امروہوی نے بھی مہدی علی لکھا ہے۔ دیکھیے تقریظ کلیاتِ زکی، مرتبہ زین العابدین خاں، ص ۳۵۲۔۳۵۴، مطبع منشی نولکشور لکھنؤ سن ندارد۔

[۴] تلامذۂ مصحفی، محولہ بالا، ص ۱۲۸

[۵] ریاض الفصحاء، مصحفی، مرتبہ عبدالحق، ص ۴۔۲۷۳، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد۔

[۶] گلشن بے خار، شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۲۲۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۷] تذکرۂ نغمۂ عندلیب، وحشی، ص ۱۰۲، دہلی ۱۲۶۱ھ/۱۸۷۵ء

[۸] تلامذۂ مصحفی، محولہ بالا، ص ۱۳۳

[۹] کلیات زکی، محولہ بالا، ص ۳۵۲

[۱۰] سخن شعراء، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۲۰۱، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۱۱] کلیات زکی، محولہ بالا، ص ۳۵۲

[۱۲] تلامذہ مصحفی، محولہ بالا

[۱۳] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۱۴] خمخانۂ جاوید، جلد سوم، لالہ سری رام، ص ۲۵۵، دہلی ۱۹۱۷ء

[۱۵] کلیات زکی، محولہ بالا، ص ۳۔۳۵۲۔

[۱۶] ایضاً

[۱۷] خمخانۂ جاوید، جلد سوم، محولہ بالا، ص ۲۵۵

[۱۸] کلیات زکی، محولہ بالا، ص ۴۔۳۵۳

[۱۹] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۸۳۰، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۲۰] ایضاً

[۲۱] کلیات زکی، محولہ بالا

[۲۲] مجموعۂ نثر غالب، مرزا اسداللہ خاں غالب، ص ۴۴، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹

[۲۳] دیباچہ دیوانِ ششم، مصحفی، ص ۲۸۔۲۹، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۹۴ء

[۲۴] کلیات زکی، محولہ بالا، ص ۳۰۳

[۲۵] ایضاً، ص ۳۰۸

[۲۶] تقریظ کلیات زکی، زین العابدین خان، محولہ بالا، ص ۳۵۳

فصل دوم

(یہ فصل پندرہ ابواب پر مشتمل ہے)

فصل دوم: فورٹ ولیم کالج

پہلا باب

فورٹ ولیم کالج: مقاصد و تعارف

فورٹ ولیم کالج کلکتہ انیسویں صدی کا ایک اہم ادارہ تھا جس کی بنیاد انگریز گورنر جنرل مارکوئیس ولزلی نے ٹیپو سلطان کی شکست اور انگریزوں کی فیصلہ کن فتح (۴ رمئی ۱۷۹۹ء) کی پہلی سالگرہ (۴ رمئی ۱۸۰۰ء) کے موقع پر رکھی تھی۔ اس کالج کا بنیادی مقصد یہ تھا کہ ان نئے انگریز افسران کی، جو پندرہ سولہ سال کی عمر میں انگلستان سے بھرتی کر کے ہندوستان بھیجے جاتے تھے، یہاں ایسی تعلیم و تربیت کی جائے کہ وہ نہ صرف اپنے فرائضِ منصبی کو پوری کارکردگی سے ادا کر سکیں بلکہ ''مشرق میں برطانوی طاقت کے پُر جوش حامی بن کر دنیا کے اس حصے میں عیسائی مذہب کو بھی قائم کر سکیں''۔ ولزلی کا خیال تھا کہ یہ نوجوان جو سول ملازمت حاصل کر کے ہندوستان بھیجے جاتے ہیں نہ صرف کم تعلیم یافتہ اور بے تربیت ہوتے ہیں بلکہ وہ ہندوستان کی زبانوں اور یہاں کے طور طریقوں، رسم و رواج اور قاعدے قانون سے بھی ناواقف ہوتے ہیں اور جب اپنے منصب پر فائز کیے جاتے ہیں تو ان کی حیثیت ایک ایسے ادنیٰ ملازم کی سی ہوتی ہے جو نقل نویس بابو سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا'' [۱] اس لیے اس ادارے کو قائم کرنے کا اصل مقصد یہ رکھا گیا کہ:

''انگریزی ایسٹ انڈیا کمپنی کے سول ملازمین، جو حکومتِ ہند کے اعلیٰ و اہم منصبوں پر فائز ہیں، ان کے لیے ضروری ہے کہ وہ متعلقہ کٹھن فرائض کی ادائیگی کے پوری طرح اہل ہوں۔ ایسے میں ضروری ہے کہ ادب و سائنس کے عمومی اصولوں سے واقفیت بہم پہنچانے کے لیے ان کی تعلیم و تربیت کی گئی ہو اور وہ حکومت وقت کے قوانین اور برطانیہٗ عظمیٰ کے آئین سے بھی واقف ہوں۔ ساتھ ہی وہ ہندوستان اور دکن کی دیسی زبانوں سے بھی واقف ہوں اور ان مختلف صوبوں کے دستور، رسم و رواج اور طور طریقوں سے بھی واقف ہوں جہاں حسن خوبی سے حکومت چلانے اور برطانوی سلطنت کے استحکام کے لیے انھیں تعینات کیا گیا ہو ساتھ ہی وہ انگریزی ایسٹ انڈیا کمپنی کے مفادات و وقار کے بھی پوری طرح نگہبان ہوں'' [۲]

کالج کے قیام سے پہلے ۳ رجنوری ۱۷۹۹ء کو ولزلی نے ایک حکم نامہ جاری کیا کہ:

''یکم جنوری ۱۸۰۱ء اور اس کے بعد سے کوئی ملازم سرکار کسی بھی عہدے کا مجاز نہیں ہوگا جب تک اس نے قوانین، اصول و ضوابط اور اُس زبان کے امتحان پاس نہ کر لیے ہوں جن کا علم اس مراحلے

سے لازمی و ناگزیر قرار دیا جاتا ہے‘‘[۳]

اس مقصد کے لیے ولزلی نے ۱۰ر جولائی ۱۸۰۰ء مطابق ۱۷ر صفر ۱۲۱۵ھ کو فورٹ ولیم کالج ضابطہ ۹ کے تحت قائم کر دیا۔ اسی دن کالج کے قواعد و ضوابط بھی تیار و منظور کر دیے گئے اور ساتھ ہی ابتدا میں یہ بھی واضح کر دیا گیا کہ گورنر جنرل کے حکمِ خاص سے ٹیپو سلطان کی شکست اور انگریزوں کی شاندار فتح کی پہلی سالگرہ کی یادگار کے طور پر ۴ر مئی ۱۸۰۰ء کی تاریخ درج کی جائے۔

کالج کا پہلا ٹرم (Term) ۶ر فروری ۱۸۰۱ء کو شروع ہوا۔ کالج رائٹرز بلڈنگ کلکتہ میں قائم کیا گیا۔ تعلیم کا معیار وہی رکھا گیا جو انگلستان کے سول افسروں کے لیے مقرر کیا گیا تھا۔ کالج کے پرنسپل اور نائب پرنسپل کے منصب کو پروووسٹ اور نائب پرووسٹ کا نام دیا گیا اور از روئے ضابطہ لازم قرار دیا گیا کہ چرچ آف انگلینڈ کے پادری (Clergyman) ہی اس منصب کے اہل ہوں گے۔ ساتھ ہی سب طلبہ کے لیے آسمانی عبادت (Divine Service) لازمی قرار دی گئی۔

ولزلی کو کالج قائم کرنے کی اتنی جلدی تھی کہ اس نے کورٹ آف ڈائریکٹرز سے اس کی پیشگی منظوری بھی نہیں لی اور جب یہ مسئلہ کورٹ کے سامنے آیا تو کورٹ نے ۱۵ر جون ۱۸۰۲ء کو کالج بند کرنے کا حکم صادر کر دیا اور کہا کہ اب افسروں کے لیے دیسی زبانوں کی تعلیم کا انتظام گل کرسٹ کے مدرسے میں، پہلے کی طرح، بڑے پیمانے پر کیا جائے۔ اس صورت حال میں ولزلی نے ۵ر اگست ۱۸۰۲ء کو ایک خط حکومتِ انگلستان کو بھیجا لیکن کالج کو جاری رکھنے کی منظوری وہاں سے بھی نہ ملی اور اس کی جگہ کورٹ آف ڈائریکٹرز کی منظوری سے انگلستان میں ہیلی بری کالج ۱۸۰۶ء میں افسروں کی تعلیم و تربیت کے لیے قائم کر دیا گیا اور فورٹ ولیم کالج کو صرف علوم شرقیہ اور دیسی زبانوں کی تعلیم کے لیے مخصوص و محدود کر دیا گیا۔ ’’کورٹ‘‘ کے حکم سے اسی کے ساتھ کالج کے اساتذہ کی اسامیاں کم کر دی گئیں اور منشیوں کی اسامیوں پر بھی نظر ثانی کے لیے کہا گیا۔ اس سے کالج کی صورت ہی بدل گئی۔ اب وہ صرف دیسی اور مشرقی زبانوں کی تعلیم کا ایک ادارہ بن کر رہ گیا اور یہ سب کچھ ولزلی کی بصیرت کے برعکس تھا۔ حکم کے مطابق ۳۱ر دسمبر ۱۸۰۶ء تک اسامیوں پر نظر ثانی کا عمل بھی پورا ہو گیا اور ۱۸۰۷ء ہی سے کالج شدید مالی بحران کا شکار ہو گیا۔ ۱۲ فروری ۱۸۰۷ء کو سر جارج برلو کے حکم سے ۱۸۰۱ء کے ضوابط منسوخ کر دیے گئے۔ ادھر ولزلی اپنی میعاد پوری کر کے انگلستان واپس چلے گئے اور اس طرح اس کالج کا پہلا دور ۱۸۰۶ء میں ختم ہو گیا۔ یہی وہ دور تھا جس کے اثرات نے ہندوستان کی کئی زبانوں اور ان کی نثر کو متاثر کیا تھا اور جس کی وجہ سے فورٹ ولیم کالج کا نام و اثر اردو ادب کی تاریخ کا حصہ بن گیا ہے۔ یہ کالج اپنے چند منشیوں، مختصر عملے اور محدود مقصد کے ساتھ چلتا ضرور رہا لیکن ۱۸۳۵ء میں جب لارڈ میکالے نے اپنی ’’رودادِ تعلیم‘‘ پیش کی اور ۱۸۳۸ء میں دفتروں میں انگریزی زبان کو رائج کر دیا گیا تو یہ چھوٹا فورٹ ولیم کالج بھی بے وقت کی راگنی بن کر رہ گیا۔ ۲۴ر جنوری ۱۸۵۴ء کو لارڈ ڈلہوزی نے فورٹ ولیم کالج کو بند کرنے کا حکم جاری کر دیا اور اس طرح یہ کالج خشک و تر موسموں سے گزرتا تاریخ کی گود میں جا سویا۔ اب اس کا رونے والا بھی کوئی نہیں تھا۔ فورٹ ولیم کالج کے موقوف ہونے کے بعد امتحانات کے لیے ایک بورڈ قائم کر دیا گیا جس کا کام یہ تھا کہ فورٹ ولیم کالج کے انداز پر دیسی زبانوں میں سول ملازمین کا امتحان لے کر رپورٹ حکومت کو پیش کرے۔

فورٹ ولیم کالج کے قیام کا مقصد تو یہ تھا کہ وہ نئے افسروں کی معقول تعلیم و تربیت کا انتظام کرے تاکہ وہ

برطانیہ کے استعماری نظام کو خوش اسلوبی سے چلا کر مستحکم کر سکیں۔ اس کے لیے دیسی زبانوں کی تعلیم بھی ضروری تھی لیکن آج جب ہم بحیثیت مجموعی کالج کے اثرات پر نظر ڈالتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ افسروں کی تربیت کا وہ حصہ جو برطانوی نظام حکومت کی کارگزاری و خوش انتظامی سے تعلق رکھتا ہے، اپنے اثر کے اعتبار سے دفتروں تک محدود تھا لیکن وہ حصہ جس کا تعلق زبانوں کی تعلیم و تدریس سے تھا، اس نے نہ صرف زبانوں اور اسلوبِ تحریر کو بدل کر زیادہ گہرا اثر ڈالا بلکہ اسے عام کر کے مستقبل کے اسلوبِ نثر سے ملا دیا۔ اگر فورٹ ولیم کالج میں دیسی زبانوں کی تعلیم کا انتظام نہ کیا جاتا اور یہ ادارہ صرف افسروں کی انتظامی اہلیت بڑھانے کا کام کرتا تو اس کی حیثیت ویسی ہوتی جیسی اس قسم کے تربیتی اداروں کی ہوتی ہے۔ زبانوں کی تعلیم و تدریس کے لیے اس بات کی ضرورت شدت سے محسوس کی گئی کہ طلبہ کے لیے نصابی کتابیں تیار کرائی جائیں۔ پھر ان کو چھاپنے کے لیے وہ جدید ترین طریقے استعمال کیے جائیں جن سے اب تک ان زبانوں کی تحریروں کا واسطہ نہیں پڑا تھا۔ ساتھ ہی وہ بنیادی کتابیں بھی تیار کی جائیں جو تدریس کے لیے ضروری ہیں اور جس کے ذیل میں لغات اور کتبِ قواعد آتی ہیں۔ ایسی کتابیں بھی تیار کرائی جائیں جن کے مطالعے سے طلبہ سیکھنے والی زبانوں پر قدرت حاصل کر سکیں۔ یہ مسئلہ بھی سامنے آیا کہ صحیح تلفظ کے لیے چھپائی میں اعراب کا اہتمام کس طرح کیا جائے۔ دیسی زبانوں کو رومن رسم الخط میں کس طرح لکھا جائے کہ ان زبانوں کا صوتی نظام رومن رسم الخط میں سما جائے۔ اس کے لیے نقلِ حرفی (Transliteration) کی معیار بندی بھی ضروری تھی۔ یہ سب مسائل اس شخص کے سامنے آئے جو فورٹ ولیم کالج میں "ہندوستانی" کے پروفیسر کے منصب پر ۱۸ر اگست ۱۸۰۰ء کو مقرر ہوا تھا اور جسے ہم گل کرسٹ کے نام سے جانتے ہیں۔ گل کرسٹ نے ان سب مسائل میں گہری دلچسپی لی۔ گل کرسٹ نے نہ صرف خود تصنیف و تالیف کا کام کیا بلکہ کالج کے منشیوں کو بھی اسی کام پر لگایا جنھوں نے اس کے مشورے سے ایسی کتابیں تصنیف و تالیف کیں جن میں سے اکثر آج بھی اہمیت رکھتی ہیں اور بعض تو کلاسیک کا درجہ اختیار کر گئی ہیں اور جن میں میر امن کی "باغ و بہار" کا نام سرفہرست ہے۔

فورٹ ولیم کالج نے اردو نثر کا کوئی نیا طرزِ ادا یا اسلوبِ بیان دریافت نہیں کیا بلکہ پہلے سے موجود طرزِ سادہ کو، اپنے طلبہ کی ضرورت کے پیشِ نظر، جو عام طور پر اہلِ علم اور طبقۂ خواص میں مقبول نہیں تھا، اختیار کر لیا اور ساری کتابیں اسی طرز میں لکھوا کر جدید انداز سے شائع کیں۔ یہ سادہ طرزِ ادا وقت کی ضرورت تھی اور آنے والے وقت کے تقاضوں کے عین مطابق تھا اسی لیے وقت کے ساتھ مقبول و عام ہوتا چلا گیا۔ اس طرزِ سادہ میں سارا زور اپنی بات کو پوری طرح کہنے پر ہوتا ہے اور بے ضرورت انشا پردازی اور شاعرانہ عبارت آرائی سے گریز کیا جاتا ہے۔ اٹھارویں صدی میں بھی اس طرزِ سادہ میں تصنیف کی ہوئی تصانیف ملتی ہیں جن کا مطالعہ ہم جلد دوم میں [۴] کر آئے ہیں اور جن میں "قصہ مہرافروز و دلبر"، "تفسیر مرادیہ"، "موضح القرآن"، "نو آئینِ ہندی"، محمد باقر آگاہ کے نثری "دیباچے" اور شاہ عالم ثانی کی "عجائب القصص" کے بعض حصے اسی طرزِ سادہ کے معیاری نمونے ہیں۔ اٹھارویں صدی میں جو نثر طبقۂ خواص اور صاحبانِ علم کے لیے لکھی گئی وہ "نوطرزِ مرصع" اور "فسانۂ عجائب" کی طرح مسجع و مقفیٰ عبارت سے آراستہ ہے اور جو عام معاشرے کے لیے لکھی گئی ہے جیسے "تفسیر مرادیہ" یا "موضح القرآن" وہ فورٹ ولیم کالج کی نثر کی طرح طرزِ سادہ میں لکھی گئی ہے۔ فورٹ ولیم کالج کا یہ تخلیقی دور جو گورنر جنرل ولزلی کے انگلستان جانے کے ساتھ ۱۸۰۶ء میں ختم ہو گیا، اس کالج کا بہترین و زرین دور ہے۔ اس کے بعد کی کہانی اس کے سسک سسک کر دم توڑنے کی کہانی ہے۔

ہر تعلیمی وتدریسی ادارہ اپنے اساتذہ سے پہچانا جاتا ہے۔ فورٹ ولیم کالج میں اس وقت کے بہترین اساتذہ کا انتخاب کیا گیا۔ اردو زبان چونکہ دیسی زبانوں میں سب سے زیادہ بولی اور سمجھی جانے والی زبان تھی اس لیے اس کی تعلیم کے لیے بھی بہترین اساتذہ کا انتخاب کیا گیا۔ روایت ہے کہ محمد تقی میر کو بھی فورٹ ولیم کالج سے اشارہ ہوا تھا۔ ان کا کلیات ۱۸۱۱ء میں چھاپنے کا اعزاز بھی اسی کالج کو حاصل ہے۔ میر حسن کی مثنوی ''سحر البیان'' بھی ۱۸۰۲ء میں اسی ادارہ سے شائع ہوئی۔ دیوانِ سوز بھی ۱۸۱۰ء میں پہلی بار اسی کالج سے شائع ہوا۔ یہ کتابیں نئے ٹائپ میں شائع ہوئیں جو آج بھی آنکھوں کو اس لیے بھلا لگتا ہے کہ یہ ٹائپ نستعلیق سے مشابہہ ہے۔ اس ادارہ میں اساتذہ کے تقرر میں حاکم ومحکوم کی تقسیم کو سامنے رکھا گیا تھا۔ پروفیسر جو انگریز تھے بڑی بڑی تنخواہوں پر رکھے گئے اور دیسی اہلِ علم کو معمولی تنخواہوں پر ملازم رکھا گیا۔ پروفیسر عربی جون بیلی (John Baillie) کی تنخواہ سولہ سو روپے ماہوار تھی اور ایک ہزار روپیہ اسے عربی مترجم کی حیثیت سے بھی ملتا تھا۔ گل کرسٹ کی ماہانہ تنخواہ سولہ سو روپے تھی جب کہ میر امن کی تنخواہ چالیس روپے ماہوار تھی۔ میر منشی کو دو سو روپے، نائب میر منشی کو ۸۰ روپے، منشی کو ۴۰ روپے اور نائب منشی کو ۳۰ روپے ماہوار دیے جاتے تھے۔ ان منشیوں میں میر امن، حیدر بخش حیدری، شیر علی افسوس، اور بہادر علی حسینی جیسے صاحبانِ علم شامل تھے۔ لیکن یہ بات اپنی جگہ ہے کہ مغلیہ سلطنت کے زوال کے بعد معاشی بدحالی اور سماجی انتشار کی جو صورتِ حال پیدا ہو گئی تھی اس میں فرد کی تخلیقی صلاحیتیں بے زبان اور گونگی ہو گئی تھیں اگر ان لوگوں کو اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے اظہار کا موقع نہ ملتا تو آج ہم ان میں سے شاید ہی کسی کے نام وکام سے واقف ہوتے۔ زوال اسی طرح معاشرے پر نازل ہوتا ہے کہ فرد اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے اظہار سے محروم ہو جاتا ہے۔ فورٹ ولیم کالج اور گل کرسٹ کی دانش مندی نے انھیں اظہار کا وہ موقع فراہم کیا کہ سدا بہار تصانیف سے اردو زبان مالا مال ہو گئی اور فورٹ ولیم کالج کا نام وکام بھی ہماری تہذیبی وادبی تاریخ کا جزو بن گیا۔ فورٹ ولیم کالج کی خدمات کو، اختصار کے ساتھ یوں بیان کیا جا سکتا ہے:

(۱) فورٹ ولیم کالج، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، نوجوان انگریز افسروں کی تعلیم وتربیت کے لیے وجود میں آیا تھا اس لیے جو کتابیں یہاں لکھی یا لکھوائی گئیں ان میں یہ بات پیشِ نظر رکھی گئی کہ تحریر میں عام بول چال کی سادہ زبان استعمال کی جائے اور سارا زور خیال یا بات کے اظہار پر ہو۔ جب اس سادہ نثر کے نمونے سامنے آئے تو یہ اسلوب نثر، بدلتے ہوئے تہذیبی وسیاسی منظر میں، سب لکھنے والوں کو مفید وپر اثر معلوم ہوا۔ یہ اسلوبِ نثر ایک طرف وقت کی ضرورت تھا، بازار میں اس کی مانگ تھی اور اس اسلوبِ سادہ میں معیاری کتاب لکھنے پر کالج کی طرف سے انعامات بھی دیے جاتے تھے۔ اسلوبِ سادہ کی اس سرپرستی کی وجہ سے یہ اسلوب تیزی سے، عام اور مقبول ہونے لگا۔ اس طرح اردو نثر، انشا پردازی کے پُرتصنع دور سے نکل کر، جدید دور کے دائرے میں داخل ہو گئی۔ طرزِ سادہ کی اس روش نے اس دور میں نہ صرف اردو زبان کی نثر کو متاثر کیا بلکہ بنگالی مرہٹی اور ہندی زبانوں کی نثر کو بھی شدت سے متاثر کیا۔

(۲) اس وقت اردو یا کسی بھی دیسی زبان میں طلبہ کے لیے جدید انداز کی نصابی کتابیں لکھنے اور تیار کرنے کی کوئی روایت نہیں تھی۔ فورٹ ولیم کالج نے یہ کام ایسے سلیقے سے انجام دیا کہ نصابی کتابیں لکھنے کی مضبوط روایت قائم ہو گئی اور یہیں سے یہ روایت سارے ہندوستان میں پھیل گئی۔ محمد حسین آزاد اور اسمٰعیل میرٹھی کی نصابی کتب اسی روایت کا پھل ہیں۔

(۳) فورٹ ولیم کالج پہلی درس گاہ تھی جہاں مختلف عقائد، مختلف زبانوں اور مختلف تہذیبوں کے لوگ جمع ہو گئے

تھے۔ پھر زبان کی اس رنگا نگی نے ایک دوسرے کو لاشعوری طور پر متاثر اور بہت سی غلط فہمیوں کو دور کیا اور قدامت سے جدیدیت کی طرف سفر کو آسان بنا دیا۔ پہلی مرتبہ کالج میں موجود صاحب علم افراد کی موجودگی سے مشرق و مغرب کی یہ تہذیبیں ایک دوسرے سے قریب آئیں اور افہام و تفہیم کا عمل تیز ہوا۔

(۴) اب تک مقتدر حاکم انگریز اپنی ہندوستانی رعیت کو غیر مہذب جانتے تھے۔ جب طلبہ (نوجوان افسران) اور انگریز اساتذہ نے یہاں کی دیسی زبانوں اردو، بنگلہ، مرہٹی، ہندی وغیرہ اور دوسری علمی زبانوں عربی، فارسی، سنسکرت کا مطالعہ کیا تو انھیں پتا چلا کہ یہ سب زبانیں بڑی، اہم اور ترقی یافتہ ہیں۔ اسی کے ساتھ ان کی دلچسپی ان زبانوں کے ساتھ بڑھ گئی اور انھوں نے نہ صرف بہت سے ادبی و علمی شاہ کاروں کا انگریزی زبان میں ترجمہ کیا بلکہ ان زبانوں کی قواعد (گرامر) اور لغات بھی تیار کیں۔ انیسویں صدی میں تالیف ہونے والی اردو انگریزی اور انگریزی اردو لغات و قواعد اسی رجحان کی ترجمانی کرتی ہیں۔

(۵) اس دور میں طباعت عام نہیں ہوئی تھی۔ عام طور پر کاتب مسودوں سے نقلیں تیار کرتے تھے لیکن کلکتہ میں چھاپے خانے کے رواج نے اب اس کام کو آسان کر دیا۔ ضرورت کے تحت اردو، ہندی، مرہٹی، بنگلہ کے ٹائپ بھی تیار ہونے لگے۔

(۶) نصابی کتب کی تیاری میں، صحیح تلفظ کے لیے، اعراب کا استعمال ضروری تھا۔ گل کرسٹ کی نگرانی میں یہ مسئلہ بھی حل ہو گیا۔ گل کرسٹ نے نہ صرف نستعلیق ٹائپ کو تیار کرایا بلکہ یائے معروف و مجہول اور واؤ معروف و مجہول وغیرہ کے فرق کو بھی طباعت میں برقرار رکھا اور بڑی محنت سے ان کتابوں کو تیار کرایا۔ ''باغ و بہار''، مثنوی سحر البیان اور کلیاتِ میر وغیرہ کی طباعت یقیناً ایک کارنامہ ہے۔

(۷) طباعت کے لیے رموزِ اوقاف کے انگریزی و مغربی اصولوں کو یہاں کی زبانوں میں پہلی مرتبہ استعمال کیا گیا۔ دو لفظوں کے درمیان فاصلہ، دو مصرعوں کی ترتیب، پیراگراف کے استعمال کو نصابی کتابوں میں برت کر آئندہ کے لیے راستہ ہموار کیا[۵] کالج نے تحریر و طباعت میں نئے نئے تجربوں کی حوصلہ افزائی کی جن میں حسب ضرورت نصابی کتابوں کی تیاری، پہلے کی لکھی ہوئی ادبی کتابوں سے انتخاب، املا اور اسلوبِ نثر کی معیار بندی اور صحیح طباعت پر زور دیا گیا۔ تصحیح کا کام میر بہادر علی حسینی جیسے باصلاحیت عالم کے سپرد تھا جو نہ صرف مسودہ کا اصل سے مقابلہ کرتے بلکہ کمپوزنگ میں رہ جانے والی غلطیوں کی بھی تصحیح کرتے تھے۔

۱۸۲۵ء تک آتے آتے فورٹ ولیم کالج میں ہواؤں کا رخ بدل گیا۔ جب ''اقبال نامہ'' مترجمہ میر بخشش علی کالج کو منظوری و اشاعت اور تبصرے و رائے کے لیے ولیم پرائس کو بھیجا گیا تو اس نے اپنی رپورٹ میں لکھا:

> ''اگر ''ہندوستانی'' کی شکل میں ''اردو'' کی تعلیم جاری رہتی تو میر بخشش علی کا ترجمہ بہت مفید ثابت ہوتا لیکن حال ہی میں میرے شعبے میں اردو کی جگہ ''ہندی'' کی تعلیم کا آغاز ہو جانے کی بنا پر اس قسم کے ترجموں کی ضرورت نہیں ہے۔ اب ایسی کتابوں کے بجائے نئی قسم کی کتابوں کی ضرورت ہوگی'' [۶]

اب ضرورت بدل گئی تھی، ہندی اردو تنازع پیدا ہو کر کالج کی چار دیواری سے نکل کر سارے معاشرے میں تیزی سے پھیل رہا تھا لیکن وہ خدمات جو گل کرسٹ نے ''ہندوستانی'' کے پروفیسر کی حیثیت سے انجام دیں اور اپنی سوچ، محنت

اور بصیرت سے اردو زبان کو جدید دور سے ہم کنار کیا وہ یقیناً ان مٹ ہیں۔ انھیں پروفیسر گل کرسٹ اور ان کی علمی خدمات کا مطالعہ ہم آئندہ باب میں کریں گے۔

حواشی:

[1] Sahibs and Munshis, Sisir Kumar Das, p-4, Orian Publication, Calcutta 1978

[2] Fort William College, Calcutta Papers: Selection from wellesley papers in three volumes NDCC, Ace. No 3306- other, page 3-4, British Library, London.

[3] Sahibs & Munshis, P.2,

[۴] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۹۸۵، ۹۸۶، مجلس ترقی ادب لاہور (طبع دوم) ۱۹۸۷ء

[5] Origins of Modern Hindustani Literature: Source Material, Gilchrist Letters, M Atique Siddiqui, P 38, Aligarh 1963.

[۶] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، عبیدہ بیگم، ص ۵۵۸، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

جون گل کرسٹ: تعارف، علمی و تاریخی خدمات

جون بورتھ وک گل کرسٹ (۱۷۵۹ء-۱۸۴۱ء) ایڈنبرا (اسکاٹ لینڈ) کا باشندہ تھا۔ اس کی ابتدائی تعلیم وہیں ہوئی اور ایڈنبرا یونیورسٹی ہی سے اس نے طب کی تعلیم حاصل کی۔ تلاشِ معاش میں پہلے وہ ویسٹ انڈیز گیا اور چند سال رہ کر ۱۷۸۲ء میں بمبئی آ گیا۔ وہاں آ کر اس نے محسوس کیا کہ ہندوستان میں اس کا قیام اس وقت تک بے سود رہے گا جب تک وہ یہاں کی مروجہ عام زبان کا وافر علم حاصل نہ کر لے۔ اپنی انگریزی اردو لغت اور قواعد کے ''ضمیمے'' (Appendix) میں اس نے لکھا ہے کہ اس کے بعد اس نے مصمم ارادہ کر لیا کہ وہ اس زبان کا علم حاصل کرے گا جسے اصطلاحاً مسلمانی (Moors) کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے[۱] اسی سال وہ شہر سورت میں بنگال آرمی کے بمبئی دستے میں نائب سرجن کی حیثیت سے شامل ہو گیا اور لشکر کے ساتھ جب اس کا تبادلہ سورت سے فتح گڑھ ضلع فیض آباد کا ہوا تو اس نے ایک خط میں لکھا کہ ''کرنل چارلس مورگن کی کمان میں جب بنگال آرمی کے دستے کے ساتھ وہ سورت سے فتح گڑھ روانہ ہوا تو بے شمار قصبوں اور دیہاتوں سے گزرتے ہوئے اس نے دیکھا کہ وہ زبان، جسے وہ حاصل کر رہا تھا، ہر جگہ بولی جا رہی تھی''[۲] قیامِ سورت کے زمانے ہی میں اس نے اس زبان کی لغت اور قواعد تیار کرنے کا منصوبہ بنایا۔ ۱۷۸۵ء میں اپنے منصوبے کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے کے لیے تنخواہ و الاؤنس کے ساتھ، ایک سال کی چھٹی کی درخواست دی جو منظور کر لی گئی۔ چھٹی کے بعد اس نے لکھنؤ، فیض آباد، الہ آباد، جون پور، بنارس اور دوسرے مقامات کا سفر کیا تاکہ وہ اپنے منصوبوں کے لیے مواد جمع کر سکے[۳] وہ لگن کے ساتھ دن رات اس کام میں لگا رہا اور ۱۷۸۶ء میں اس نے اپنی لغت کا پہلا حصہ مکمل کر لیا اور بورڈ سے درخواست کی کہ اسے بنارس کی زمین داری میں رہنے اور وہاں نیل کی کاشت کرنے کی اجازت دی جائے۔ یہ اجازت اور مزید رخصت بھی اسے مل گئی۔ بنارس کی عمل داری میں اس نے غازی پور میں قیام کیا اور مسٹر چارٹر کے ساتھ مل کر نیل کی کاشت شروع کر دی۔ اس کام میں منافع ہوا لیکن جب وہ دونوں مقامی زمین داروں سے مقدمہ بازی میں پھنس گئے تو چارٹر نے یورپ اور گل کرسٹ نے کلکتہ جانے کا ارادہ کیا۔ عتیق صدیقی نے لکھا ہے کہ ریکارڈ میں اس کا آخری خط ۲۶/دسمبر ۱۷۹۴ء کا ملتا ہے اور پھر پتا نہیں چلتا کہ ۱۷۹۸ء تک وہ کیا کرتا رہا۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس عرصے میں وہ اپنے علمی کاموں میں مصروف رہا اور اگست ۱۷۹۸ء میں اس نے اپنے کام کی تین جلدیں شائع کر دیں۔ ایک جلد میں لغت، دوسری میں قواعد اور تیسری جلد ضمیمے پر مشتمل تھی۔ اسی سال اس نے ''اورینٹل لنگوسٹ'' (Oriental Linguist) کے نام سے ان تینوں جلدوں کا خلاصہ مرتب و شائع کیا[۴] عتیق صدیقی نے لکھا ہے کہ لغت و قواعد نویسی میں اولیت کا سہرا تو گل کرسٹ کے سر نہیں باندھا جا سکتا لیکن کیفیت کے اعتبار سے اس کا کام فوقیت رکھتا ہے[۵] اس کی لغت کا حصہ اول ۱۷۸۶ء میں، حصہ دوم ۱۷۹۰ء میں،

ہندوستانی زبان کی گرامر ۱۷۹۶ء میں، ضمیمہ ۱۷۹۸ء میں اور اورینٹل لنگوسٹ ۱۷۹۸ء میں شائع ہوئے۔ نہ صرف گورنر جنرل ولزلی نے بلکہ انگریز حلقوں میں بھی اس لیے پسند کیے گئے کہ لغت وقواعد کی مدد سے اب اس زبان کا، جو عام طور پر سارے ہندوستان میں بولی اور سمجھی جاتی ہے، سیکھنا آسان ہو گیا تھا۔ ان کتابوں کی اشاعت سے گل کرسٹ کی شہرت میں غیر معمولی اضافہ ہوا اور اب اس نے طب کو چھوڑ کر اسی زبان کی تعلیم وتدریس کو اپنا ذریعۂ معاش بنانے کا ارادہ کر لیا۔ یہ اس کی زندگی کا ایک اہم موڑ تھا۔ "اورینٹل لنگوسٹ" (۱۷۹۸ء) کی اشاعت سے نصابی کتابوں کی فراہمی کا کام بھی ایک حد تک مکمل ہو گیا۔ ۲۲/اگست ۱۷۹۸ء کو اس نے بورڈ کو لکھا کہ وہ جنوری ۱۷۹۹ء میں انگلستان واپس جانا چاہتا ہے[۶] ولزلی کے علم میں جب یہ بات آئی تو اس نے گل کرسٹ کو اس بات پر آمادہ کر لیا کہ وہ کمپنی کی سرپرستی میں ایک مدرسہ قائم کرے جہاں نو وارد ملازمینِ کمپنی کو ہندستانی وفارسی زبان کی تعلیم دی جائے۔ گل کرسٹ نے انگلستان جانے کا ارادہ ترک کر دیا اور "اورینٹل سیمی نری" کے نام سے ایک مدرسہ قائم کیا جس کے لیے رائٹرز بلڈنگ میں اسے جگہ فراہم کر دی گئی اور یکم فروری ۱۷۹۹ء سے اس مدرسہ نے کام شروع کر دیا۔ کمپنی نے ۲۸ نوواردوں کو تعلیم کے لیے اس تاکید کے ساتھ بھیجا کہ رفتارِ کار کی رپورٹ روزآنہ لکھی جائے۔ ان رپورٹوں سے معلوم ہوتا ہے کہ گل کرسٹ سخت گیر استاد تھا۔ خود بھی حد درجہ محنت کرتا تھا اور اپنے شاگردوں سے بھی سخت محنت کراتا تھا اور جب ۲۷/مئی ۱۸۰۰ء کو ولزلی نے طلبہ کا امتحان لینے کے لیے ایک کمیٹی مقرر کی تو کمیٹی نے رپورٹ میں ہندوستانی زبان میں طلبہ کی قابلیت اور گل کرسٹ کی محنت دونوں کی تعریف کی[۷] یہ اس مدرسہ کا پہلا اور آخری امتحان تھا۔ اس کے بعد یہ مدرسہ بند کر دیا گیا اور اس کی جگہ ولزلی نے ایک بڑا ادارہ "فورٹ ولیم کالج" کے نام سے ۱۰/جولائی ۱۸۰۰ء/ ۱۷/صفر ۱۲۱۵ھ کو قائم کر دیا۔ ۱۸/اگست ۱۸۰۰ء کو ولزلی نے گل کرسٹ کو شعبہ ہندوستانی کا پروفیسر مقرر کر دیا[۸] اسی کے ساتھ گل کرسٹ کی زندگی کا وہ باب کھل گیا جس کے باعث وہ اردو زبان وادب کی تاریخ میں عزت واحترام کے ساتھ زندہ ہے۔

فورٹ ولیم کالج میں آ کر جب اس نے نصابی کتب کی تلاش شروع کی تو معلوم ہوا کہ نہ صرف نصابی کتب موجود نہیں ہیں بلکہ کسی قسم کا موادِ خواندگی بھی موجود نہیں ہے۔ یہ دیکھ کر اس نے ماتحت منشیوں کی مدد سے "کالج کونسل" کی اجازت کے بغیر بارہ کتابیں تیار کرائیں اور کلکتہ کے مختلف چھاپے خانوں میں بانٹ دیں تاکہ وہ جلد از جلد انھیں طبع کر دیں۔ ان بارہ کتابوں میں مسکین کے مرثیے، سنگھاسن بتیسی، شکنتلا ناٹک، اخلاقِ ہندی، مادھونل، بیتال پچیسی ناگری رسم الخط میں اور چار درویش، مثنوی میر حسن، گلستان کا اردو ترجمہ، توتا کہانی، گلشنِ ہند اردو رسم الخط میں اور "مشقیں" کے نام سے بارھویں کتاب اردو، ناگری، رومن رسم الخطوں میں شامل تھیں۔ ۱۸۰۱ء کے آخر میں کالج کے سکریٹری نے اسے خط لکھا جس کے جواب مورخہ ۱۲/جنوری ۱۸۰۲ء میں گل کرسٹ نے لکھا کہ ہندوستانی زبان میں چونکہ طلبہ کی ضرورت پوری کرنے والی کتابیں موجود نہیں ہیں اس لیے اس نے بارہ کتابیں تیار کرا کے طباعت کے لیے دے دی ہیں[۹] کالج سکریٹری نے جواباً اشاعت کے کام کو روکنے کی ہدایت کی اور یہ بھی لکھا کہ اب بغیر اجازت مزید کتابیں تیار نہ کرائی جائیں۔ گل کرسٹ نے اپنے خط میں وضاحت کرتے ہوئے لکھا کہ "ہندوستانی" کے پروفیسر کی حیثیت سے یہ اس کی ذمہ داری ہے کہ وہ ایسے کاموں کو آگے بڑھائے جو اس زبان کی ترقی کے لیے مفید ہوں۔ "ہندوستانی ابھی ناپختہ حالت میں اپنے ابتدائی مرحلے میں ہے اور یہ زبان کبھی اپنے سنِ بلوغت کو نہیں پہنچ سکے گی اگر پیدائش کے

وقت ہی اسے سخت مالی ورسمی پابندیوں سے جکڑ دیا گیا" [۱۰] ساتھ ہی اس نے یہ بھی لکھا کہ بصورت دیگر، وہ چند شرائط کے ساتھ سارے اخراجات خود اٹھانے کے لیے تیار ہے۔ گل کرسٹ کی یہ درخواست منظور کر لی گئی اور اس نے بڑے پیمانے پر کتابوں کی اشاعت کا منصوبہ بنا کر "ہندوستانی پریس" کے نام سے ایک ادارہ قائم کر دیا۔ خود کالج کے پاس جو ٹائپ اور دوسرا سامانِ طباعت موجود تھا وہ بھی گل کرسٹ کو دے دیا گیا۔ لکھنے والوں کی حوصلہ افزائی کے لیے اس نے تین منشیوں کے انعام کے لیے "کالج کونسل" کو لکھا جو کتر بیونت کے بعد پانچ کے لیے منظور ہوا۔

ایک اور تجویز کے ذریعے گل کرسٹ نے کالج کونسل کو لکھا کہ اس نے مشرقی زبانوں کی طباعت کے لیے یورپی اصولوں کو سامنے رکھ کر ٹائپ میں ایسی تبدیلیاں کی ہیں جو ہندوستانی زبان کے لیے نہایت مفید ثابت ہوں گی۔ اس نے اس کے نمونے بھی کالج کونسل کو بھجوائے۔ گل کرسٹ کے یہ تجربے آج بھی ہندوستانی پریس کی کتابوں میں دیکھے جا سکتے ہیں [۱۱] گل کرسٹ ہندوستانی کے لیے رومن رسم الخط کا حامی تھا اور اس نے رومن رسم الخط میں بھی ایسی تبدیلیاں کی تھیں جن سے اردو ہندی کی مخصوص آوازیں واضح کی جا سکتی تھیں [۱۲] پریس کے لیے اس نے زرِ کثیر خرچ کر کے نیا ٹائپ ڈھلوایا تا کہ صحیح ہندوستانی تلفظ کے ساتھ کتابیں شائع ہو سکیں۔ "ہندوستانی" کو طباعت کی سطح پر جدید دور میں داخل کرنے کے لیے جو خدمات گل کرسٹ نے انجام دیں وہ بھی ناقابلِ فراموش ہیں۔

کالج آ کر جس جوش و خروش سے وہ "ہندوستانی" کو کم سے کم وقت میں ترقی دینے کی کوشش کر رہا تھا وہ یقیناً قابلِ تعریف ہے۔ نئے دور کے تقاضوں کے مطابق طرزِ سادہ میں تصنیف و تالیف کے عمل کو جو راستہ گل کرسٹ نے دکھایا وہ دیکھتے ہی دیکھتے تاریخی دھاروں سے آن ملا اور ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اردو نثر کا راستہ متعین ہو گیا۔ "ہندوستانی زبان" کی جو کتابیں گل کرسٹ نے لکھوائیں ان کی تعداد کم و بیش ساٹھ تھی جن میں سے کچھ طبع ہو گئی تھیں، کچھ زیرِ طبع تھیں اور کچھ طباعت کے لیے تیار تھیں اور ۲۳ کے قریب وہ کتابیں تھیں جو طباعت کے لیے تیار کی جا رہی تھیں [۱۳] ان کتابوں کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ کم وقت میں خود زیادہ کام کرنے اور دوسروں کی صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر ان سے کام لینے کی اس میں کتنی غیر معمولی صلاحیت تھی۔ ساتھ ہی یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ ان کتابوں کے موضوعات میں حد درجہ تنوع ہے لیکن معیارِ نثر وہی ہے جسے وہ یکساں طور پر سب کتابوں میں برتنا چاہتا تھا۔ گل کرسٹ "ہندوستانی" کو ایک ایسی اہم اور بڑی زبان سمجھتا تھا جس میں بے حساب امکانات موجود تھے۔ "کالج کونسل" کو جو رپورٹ اس نے بھیجی اس میں اس زبان کے بارے میں واضح طور پر لکھا کہ:

> "یونانی ولاطینی (زبانیں) اب برطانیۂ عظمیٰ میں استعمال سے زیادہ اپنی قدامت کی وجہ سے محترم سمجھی جاتی ہیں۔ اور فرانسیسی (زبان)، اگر ہم اپنی دیسی زبان (انگریزی) سے اس کا مقابلہ کریں تو وہ بھی (اب) معمولی قدر و قیمت کی مالک ہے۔ اگر ہم مشابہت کے تعلق سے دیکھیں تو "ہندوستانی" (زبان) بھی ہندوستان کی دوسری زبانوں کے مقابلے میں اسی طرح بلندیاں طے کرے گی (اگر وہ مخالفانہ و نامبارک حالات میں جبر و بے چارگی کا شکار نہ ہوئی) جس طرح انگریزی (زبان) نے ہمارے اپنے ملک میں، ایسی ہی صورت حال میں، عروج کے زینے طے کیے تھے......" [۱۴]

معلوم ہوتا ہے کہ گل کرسٹ کی اپیل کو "کالج کونسل" نے اس لیے مسترد کر دیا کہ "کمپنی کے نظماء" خود کالج کی اسکیم ہی کو

مسترد کر چکے تھے اور اس صورت میں گل کرسٹ کے طباعتی پروگرام کو کھلی چھٹی دینا حکمت عملی کے خلاف تھا۔

ایک طرف یہ اختلاف کہ گل کرسٹ کا طباعتی منصوبہ منجمد کر دیا گیا اور دوسری طرف اسے یہ بھی شکایت تھی کہ دوسرے پروفیسروں کے مقابلے میں اس کی تنخواہ بھی نسبتہً کم تھی۔ عربی کے پروفیسر جون بیلی کو تنخواہ کے علاوہ ایک ہزار روپیہ عربی مترجم کی حیثیت سے بھی دیا جا رہا تھا۔ گل کرسٹ نے لکھا کہ ہندوستانی شعبے کو ہندوستانی کے ترجمے کا کام سونپا جائے اور یہ الاؤنس اسے دیا جائے[۱۵] یہ بھی منظور نہ ہوا۔ ان سب باتوں سے وہ اتنا دل برداشتہ ہوا کہ انگلستان لوٹ جانا چاہتا تھا لیکن ولزلی کی ترغیب پر اس نے اس بار بھی ارادہ ملتوی کر دیا لیکن چند ماہ بعد ہی اس نے خرابی صحت کی بنیاد پر اچانک استعفاء دے دیا۔ عتیق صدیقی نے مارش مین کے حوالے سے بتایا ہے کہ اس کی فوری وجہ یہ تھی کہ کالج کے سالانہ مباحثہ میں گل کرسٹ نے یہ موضوعِ بحث مقرر کیا تھا کہ: ''ہندوستان کے لوگ انجیل کی تعلیمات کو اس وقت جلد ہی قبول کر لیں گے جب وہ عیسائی تصورات کا مقابلہ اپنے اپنے صحائف سے کرنے کے قابل ہو جائیں گے'' [۱۶] اس موضوع سے کالج کے منشیوں (ہندو مسلمان دونوں) میں ایک شورش برپا ہو گئی جو آگ کی طرح تیزی سے پھیلنے لگی۔ ولزلی نے اس صورتِ حال کو دیکھ کر ''موضوعِ بحث'' کو تبدیل کرنے کا حکم دیا جس سے دل برداشتہ ہو کر ۲۳ر فروری ۱۸۰۴ء کو اس نے استعفاء دے دیا جو منظور کر لیا گیا۔ اسی کے ساتھ گل کرسٹ کا یہ منصوبہ ادھورا رہ گیا اور ''ہندوستانی'' کو ترقی دینے کا خواب پورا نہ ہو سکا۔

انگلستان پہنچ کر وہ اپنے وطن اڈنبرا چلا آیا۔ یہیں ۳۰ر اکتوبر ۱۸۰۴ء کو ایڈنبرا یونیورسٹی نے اپنے قدیم و نامور طالب علم گل کرسٹ کو ایل ایل ڈی کی اعزازی ڈگری دی[۱۷] کچھ عرصے بعد وہ لندن چلا آیا اور ہندوستانی زبان کے بارے میں کئی لیکچر دیے۔ اپنی چند کتابوں کی از سر نو تدوین کی۔ سیاسی موضوعات پر چند کتابیں لکھیں۔ کچھ عرصے بعد وہ پھر ایڈنبرا آ گیا اور یہاں تجارت کی غرض سے ایک ''کمپنی'' اور ''بنک آف ایڈنبرا'' کے نام سے ایک بنک قائم کیا لیکن شاید یہ کام اس کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا تھا[۱۸] اس لیے نیل کی کاشت و تجارت کی طرح وہ یہاں بھی ناکام رہا۔ ۱۸۱۶ء میں وہ پھر لندن چلا آیا اور ''کمپنی'' کے ملازمین کے لیے ہندوستانی زبان سکھانے کی غرض سے کلاسیں شروع کیں۔ دو سال بعد کمپنی نے اسے پروفیسر کا منصب دے دیا لیکن یہاں بھی وہ زیادہ عرصہ کام نہ کر سکا اور جب اختلاف کی وجہ سے ۱۸۲۵ء میں کمپنی نے اپنا ہاتھ کھینچ لیا تو ۱۸۲۶ء میں تدریس کا کام ڈنکن فاربس کے سپرد کر کے الگ ہو گیا اور عمر کے آخری حصے میں پیرس چلا آیا اور وہیں ۹ر جنوری ۱۸۴۱ء کو اس نے وفات پائی۔

لندن آ کر اس نے کم بیش دس کتابیں اور شائع کیں لیکن وہ کام، جو اس نے ہندوستان میں دوران قیام اور خصوصاً فورٹ ولیم کالج میں انجام دیا تھا، وہ کام ہے جس نے اردو و ہندی ادب کی تاریخ میں اسے امر بنا دیا ہے۔ میر امن کی ''باغ و بہار'' گل کرسٹ نے لکھوائی اور شائع کی۔ شیر علی افسوس کی ''باغِ اردو'' (ترجمہ گلستاں) وہ پہلی کتاب ہے جو فورٹ ولیم کالج سے شائع ہوئی۔

گل کرسٹ بے قرار روح کا مالک اور خواب دیکھنے والا انسان تھا۔ جو مقصد اس کے سامنے ہوتا اس پر تن من دھن سے لگ جاتا اور لگن کے ساتھ دن رات ایک کر کے اسے حاصل کر لیتا۔ مزاجاً وہ زود رنج اور تند خو تھا۔ زود رنجی کا یہ عالم کہ ہیڈلے نے جب اپنی لغت پر نظر ثانی کی اور بغیر حوالے کے اس کی ''لغت'' سے متعدد الفاظ و معانی شامل کر لیے تو اس نے اپنی اگلی کتاب ''دی اورینٹل لنگوسٹ'' میں ہیڈلے کی لغت کا انتہائی تحقیر کے ساتھ ذکر کیا۔ انگلستان

میں جب کمپنی نے اسے الگ کر دیا (۱۸۲۵ء) تو اس نے ایک کتاب لکھی جس میں کمپنی اور اس کے ہوا خواہوں کو دل کھول کر برا بھلا کہا[۱۹] وہ دردِ سر کی وجہ سے چڑچڑا ضرور ہو گیا تھا لیکن خود کام کرنے اور دوسروں سے کام لینے کی اس میں غیر معمولی صلاحیت تھی۔ وہ جوہر شناس تھا۔ اگر وہ فورٹ ولیم کالج میں آٹھ دس سال اور رہ جاتا تو اردو ادب کو نئے نئے مصنفین کی تازہ صلاحیتوں سے مالا مال کر دیتا۔ شیر علی افسوس نے جو قطعہ ''در تعریف مسٹر گل کرسٹ'' کہا تھا اس میں بھی اس کی انھیں صلاحیتوں پر روشنی ڈالی تھی:

پیشوائے صاحبانِ عقل مسٹر گل کرسٹ — صاحبِ عالی طبیعت، صاف طینت، باصفا
تو ہر اک فن کا محقق ہے نہیں کچھ اس میں شک — مرتبہ غایت کو پہنچا ہے تری تحقیق کا
جامع الفاظ اردو دہر میں تو ہے فقط — خوبی تالیف تیری کوئی کب ہے جانتا
خصلتیں نیکوں کی جتنی ہیں وہ تجھ میں جمع ہیں — تیری مداحی جہاں تک کیجیے ہے وہ بجا[۲۰]

فورٹ ولیم کالج سے وابستہ ہونے والے منشی عام طور پر صاحبِ علم وفن ہونے کے باوجود غیر معروف تھے اور ان میں سے کوئی بھی صاحبِ تصنیف نہیں تھا۔ گل کرسٹ نے ان کی پوشیدہ صلاحیتوں کو بھانپ کر جو کام ان سے لیا، ان کی تصانیف اس کی جوہر شناسی کا کھلا ثبوت ہیں۔ شیر علی افسوس (تاریخ تقرر: ۱۵ اکتوبر ۱۸۰۰ء)، کاظم علی جوان (۱۰ نومبر ۱۸۰۰ء) مظہر علی ولا (۱۰ نومبر ۱۸۰۰ء) بہادر علی حسینی (۴ مئی ۱۸۰۱ء) تارنی چرن متر (۴ مئی ۱۸۰۱ء)، میر امن (۴ر مئی ۱۸۰۱ء)، حیدر بخش حیدری (۴ر مئی ۱۸۰۱ء)، للولال کوی (۷ر جون ۱۸۰۲ء)، خلیل علی خاں اشک (۹ر اگست ۱۸۰۳ء) وغیرہ شعبۂ ہندوستانی سے وابستہ ہونے سے پہلے، اردو زبان سے تعلق رکھنے والے بڑے حلقوں میں بھی غیر معروف تھے لیکن جب گل کرسٹ کی ہدایات کے مطابق انھوں نے تصنیف وتالیف کا کام کیا تو آج وہ اردو ادب کی تاریخ کا سدا رہنے والا حصہ بن گئے ہیں۔ عتیق صدیقی نے روبک کی تالیف کی مدد سے منشیوں کی جو فہرست تیار کی ہے[۲۱] اس میں کالج کے ۴۲ منشیوں کے ساتھ دس اُن مولفین کی فہرست بھی دی ہے جو کالج سے ملازم کی حیثیت سے تو وابستہ نہیں تھے لیکن گل کرسٹ نے ان سے بھی تصنیف وتالیف اور ترجمے کا کام لیا تھا[۲۲] اور جن میں نہال چند لاہوری، مرزا علی لطف، بینی نرائن وغیرہ شامل ہیں۔ گل کرسٹ جن سے کام لیتا ان کے حقوق کا بھی خیال رکھتا۔ اگر ہندوستانی زبان کو فارسی و دیوناگری دونوں رسم الخطوں میں ہندوستان کی مرکزی زبان کے طور پر تسلیم کر لیا جاتا تو تاریخ اس طرف نہ مڑتی جس طرف آج وہ مڑی ہوئی نظر آتی ہے۔ تنگ نظری، تنگ دلی اور تعصب قوموں کی وہ بیماریاں ہیں جو خود سوزی و خودکشی ہی کی ایک صورت ہیں۔

گل کرسٹ انگریزی زبان کا شاعر بھی تھا۔ اس کی نظمیں ڈاکٹر عبادت بریلوی نے مرتب وشائع کر دی ہیں۔ انگریزی زبان میں جس کی نثر کی توانائی سے اس کی شخصیت کی توانائی کا پتا چلتا ہے۔ اس سے متعدد تصانیف یادگار ہیں۔ ہندوستان میں قیام کے دوران (۱۷۸۲ـ۱۸۰۴ء) اس نے ''ہندوستانی'' زبان سے متعلق سترہ کتابیں لکھیں جن کی تفصیل عتیق صدیقی نے درج کی ہے[۲۳]:

(۱) ''اے ڈکشنری، انگلش اینڈ ہندوستانی:'' (A Dictionary English and Hindustani)

اس لغت میں انگریزی لفظ کے اردو معنی، رومن وار دو رسم الخط میں، درج کیے گئے ہیں۔ اس کا پہلا حصہ کلکتہ سے ۱۷۸۶ء میں اور دوسرا حصہ ۱۷۹۰ء میں شائع ہوا۔ اس کا دوسرا ایڈیشن ''ہندوستانی فیلولوجی'' (Hindustani

(Philology) کے نام سے ایک جلد میں ایڈنبرا سے ۱۸۱۰ء میں شائع ہوا جس میں معنی صرف رومن رسم الخط میں درج کیے گئے ہیں۔ اس کا تیسرا ایڈیشن ۱۸۲۵ء میں اور چوتھا ایڈیشن ۱۸۵۰ء میں لندن سے شائع ہوا۔ ہندوستانی زبان سے متعلق یہ انیسویں صدی کا ایک بڑا اور اہم کام ہے۔

(۲) ''اے گرامر اوف دی ہندوستانی لینگویج'':

اس میں گل کرسٹ نے ہندوستانی زبان کی قواعد اور صرف ونحو کے اصول، زبان سیکھنے اور سکھانے کے لیے بیان کیے ہیں۔ اس کا پہلا ایڈیشن ۱۷۹۶ء میں اور دوسرا ایڈیشن ۱۸۰۹ء میں کلکتہ سے شائع ہوئے۔

(۳) ''اپینڈکس'' (Appendix)

یہ تالیف گل کرسٹ کی لغت اور قواعد کا ضمیمہ ہے جس میں معنی رومن رسم الخط میں درج کیے گئے ہیں۔ ۱۷۹۸ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی۔

(۴) ''دی اورینٹل لنگوسٹ'' (The Oriental Linguist):

یہ تالیف ۱۷۹۸ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی۔ اس میں عام فہم زبان میں ہندوستان کی مقبول عام زبان کا تعارف کرایا گیا ہے اور ساتھ ہی کثرت سے انگریزی الفاظ کے ہندوستانی میں اور ہندوستانی الفاظ کے انگریزی میں معنی درج کیے گئے ہیں۔ ان کے علاوہ سادہ زبان میں مفید مکالمات بھی دیے گئے ہیں۔ ساتھ ہی قصص وحکایات اور نظمیں بھی درج کی گئی ہیں تاکہ زبان سیکھنے والے بول چال کی زبان کی مشق کر سکیں۔ فوجی طلبہ کی ضرورت کے لیے فوجی ساز وسامان کے انگریزی و ہندوستانی نام بھی شامل کیے گئے ہیں۔

(۵) ''دی اینٹی جارگونسٹ'' (The Anti Jargonist):

اس میں پہلے ہندوستانی زبان کے موضوع پر مقدمہ لکھا گیا ہے اور پھر متعدد الفاظ کے معنی دیے گئے ہیں۔ ۱۸۰۰ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی۔

(۶) ''اے نیوتھیوری اوف پرشین وربز'' (A New Theory of Persian Verbs):

اس میں افعال ومصادر فارسی اور ان کے ہندوستانی وانگریزی مترادفات دیے گئے ہیں۔ اس کا پہلا ایڈیشن ہرکارہ پریس کلکتہ سے ۱۸۰۱ء اور کلکتہ ہی سے دوسرا ایڈیشن ۱۸۰۴ء میں شائع ہوا۔

(۷) ''ہندوستانی ایکسر سائزیز'' (Hindustani Excercises):

فورٹ ولیم کالج میں ہندوستانی زبان کے پہلے اور دوسرے امتحانات کے لیے مشقیں فراہم کی گئی ہیں۔ یہ کتاب بھی کلکتہ سے ۱۸۰۱ء میں شائع ہوئی۔

(۸) ''دی اسٹرینجرس ایسٹ انڈیا گائڈ ٹو دی ہندوستانی یا دی گرینڈ لینگویج آف انڈیا امپروپرلی کالڈ مورس''

(The Strangers East India Guide to the Hindustani or The Grand Language of India improperly Called Moors)

یہ کتاب کلکتہ سے پہلی بار ۱۸۰۲ء میں، دوسری بار ۱۸۰۸ء میں اور تیسری بار لندن سے ۱۸۲۰ء میں شائع ہوئی۔ انگریزی دانوں کے لیے ہندوستانی زبان سیکھنے کے لیے یہ مفید رہنما کتاب ہے۔

(۹) ''دی ہندوستانی ڈائریکٹری اور اسٹوڈنٹس انٹروڈکٹر ٹو دی ہندوستانی لینگویج''

(The Hindustani Directory or Students Introductor to the Hindustani Language)

اس میں اصولِ تلفظ و صحیح قرآت اور علم ہجا و اصولِ املا کی وضاحت کی گئی ہے اور ساتھ ہی ہندوستانی زبان کے عام اصولِ گرامر بھی بیان کیے گئے ہیں۔ مطبوعہ کلکتہ ۱۸۰۲ء

(۱۰) دی ہندوستانی پرنسپلس (The Hindustani Principles)

اس میں طلبہ کے لیے ہندوستانی قواعد کے اصولوں کی وضاحت کی گئی ہے۔ مطبوعہ کلکتہ ۱۸۰۲ء

(۱۱) ''پریکٹیکل آوٹ لائنز اور اے اسکیچ اوف ہندوستانی اورتھوئے پی''

(Practical Outlines or a sketch of Hindustani Orthoepy)

اس میں ہندوستانی زبان کے الفاظ کے صحیح تلفظ کے بارے میں وضاحت کی گئی ہے۔ انگریز طلبہ کی آسانی کے لیے صحیح تلفظ کو رومن رسم الخط میں درج کیا گیا ہے۔ مطبوعہ کلکتہ ۱۸۰۲ء

(۱۲) ''ہندوستانی۔ عربیک مرر'' (The Hindustani-Arabic Mirror)

اس میں وہ عربی الفاظ جمع کیے گئے ہیں جو ہندوستانی زبان میں مستعمل ہیں اور جن کا جاننا طلبہ کے لیے ضروری ہے۔ مطبوعہ کلکتہ ۱۸۰۲ء

(۱۳) ''دی ہندوستانی مین ول یعنی دی کاس کیٹ اوف انڈیا''

(The Hindustani Manual or the Casket of India)

یہ کتاب کالج کے طلبہ کی نصابی ضرورت کے لیے، اردو و ناگری رسم الخط میں، کالج کے منشیوں کی مدد سے مرتب کی گئی۔ اس میں کالج کے منشیوں کی ان کتابوں کے اقتباسات شامل کیے گئے ہیں جو زیرِ طبع تھیں اور ''کالج کونسل'' نے کالج کے خرچ، پر اُن کی طباعت روک دی تھی۔ یہ کلکتہ سے ۱۸۰۲ء میں شائع ہوئی۔

(۱۴) ''دی ہندی رومن اورتھوئے پی گرفیکل الٹی میٹم''

(The Hindee Roman Orthoepigraphical Ultimatum)

اس میں مشرق اور مغرب کی زبانوں کے صوتی نظام کے اصولوں کو منظم طریقے سے بیان کر کے، زبانِ مشرق یعنی ''ہندوستانی'' کے عملی اصول بیان کیے گئے ہیں۔ گل کرسٹ نے رومن رسم الخط میں، ہندوستانی آوازوں کے تعلق سے، جو ترمیمیں کی تھیں ان کی وضاحت بھی کی گئی ہے۔ اس میں گل کرسٹ کے انگریزی ''پیش لفظ'' کے علاوہ شکنتلا ناٹک بھی رومن رسم الخط میں شامل ہے۔

(۱۵) دی ہندی اسٹوری ٹیلر (The Hindee Story Teller)

یعنی نقلیاتِ ہندی۔ دو حصوں میں یہ کتاب بیک وقت رومن، ناگری اور فارسی رسم الخطوں میں مرتب و شائع کی گئی۔ پہلا حصہ ۱۸۰۲ء میں اور دوسرا حصہ ۱۸۰۳ء میں ''ہندوستانی پریس'' کلکتہ سے شائع ہوا۔ پہلے حصے کا دوسرا ایڈیشن ۱۸۰۶ء میں شائع ہوا۔ نقلیات اول و دوم مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی [۲۴] میں پہلے ایڈیشن کے سرِ اوراق کے عکس بھی شائع کیے گئے ہیں۔ ''نقلیات'' جمع کرنے اور ترجمہ، ترتیب و تدوین کا سارا کام صدر منشی میر بہادر علی حسینی

نے کیا خود گل کرسٹ نے ۱۹؍اگست ۱۸۰۳ء کی رپورٹ میں لکھا کہ ''صدر منشی میر بہادر علی حسینی نے اپنے گھر پر مختلف مآخذ سے نقلیات کی تلاش وجمع آوری کر کے انھیں ہندوستانی میں ترجمہ کیا۔ اس کام میں گاہ گاہ انھوں نے دوسرے منشیوں سے بھی مدد لی[۲۵] ساتھ ہی گل کرسٹ کی ہدایت کے مطابق زبان و بیان اور لفظیات کو سنوار کر طرزِ سادہ کے مطابق بنایا۔ یہ ''نقلیات'' اس طرح میر بہادر علی حسینی کی تالیف ہیں۔ دو سو روپے معاوضے کے لیے بھی گل کرسٹ نے میر حسینی ہی کا نام بھیجا تھا۔ گل کرسٹ نے ان ''نقلیات'' کو دیوناگری رسم الخط میں منتقل کرایا اور خود انھیں رومن رسم الخط میں ڈھال کر ایک مفصل مقدمہ لکھا اور ان نقلیات کو ایک جلد میں تینوں رسم الخطوں میں ایک ساتھ شائع کر دیا۔ اس جلد کے مرتب[۲۶] گل کرسٹ ہیں لیکن ''نقلیات'' کے مؤلف میر بہادر علی حسینی ہیں۔

(۱۶) دی اورینٹل فیبولسٹ (The Oriental Fabulist)

اس میں حکایات لقمان (Aesop's Tales) کو ہندوستانی، فارسی، عربی، برج بھاشا اور سنسکرت میں ترجمہ کر کے انھیں رومن رسم الخط میں لکھا گیا ہے۔ یہ ترجمے ان زبانوں کو جاننے والوں نے اپنی اپنی زبانوں میں کیے اور گل کرسٹ نے ان سب کو رومن رسم الخط میں لکھ کر پیش کر دیا۔ اس میں گل کرسٹ نے اپنا ترمیم کردہ رومن رسم الخط استعمال کیا تھا جس کے اصول روبک نے اپنی کتاب میں بھی دیے ہیں[۲۷]

(۱۷) ''دی مورل پری سیپٹر'' یعنی اخلاق ہندی (The Moral Preceptor or Akhlaq-i-Hindee)

یہ کتاب ایک زبان سے دوسری زبان سکھانے کے مقصد کو سامنے رکھ کر مرتب کی گئی ہے۔ اس میں ''پند نامۂ سعدی'' کا منظوم انگریزی ترجمہ شامل ہے جسے گل کرسٹ نے رزمیہ طرز میں کیا تھا اور ساتھ ہی اس میں گلیڈون (Gladwin) کا نثر میں کیا ہوا انگریزی ترجمہ بھی شامل ہے۔ آخر میں مظہر علی خاں ولا کا ترجمۂ پند نامہ سعدی ''ہندوستانی'' منظوم بھی شامل ہے۔ ۱۸۰۳ء میں یہ کتاب ہندوستانی پریس کلکتہ سے شائع ہوئی۔

(۱۸) ''قاعدۂ ہندی ریختہ عرف رسالہ گل کرسٹ''

ہندوستانی زبان میں لکھا گیا ہے۔ گل کرسٹ نے ''اے گرامر اوف دی ہندوستانی لینگویج'' سے ایک قواعد انگریز طلبہ کی تعلیم کے لیے انگریزی زبان میں ۱۷۹۶ء میں لکھی تھی۔ رسالہ گل کرسٹ اردو میں لکھا گیا ہے اور اس میں عربی اصولِ قواعد کے مطابق اردو قواعد لکھی گئی ہے۔ یہ کتاب پہلی بار ۱۸۲۰ء میں ہندوستانی پریس کلکتہ سے ''قاعدۂ ہندی ریختہ عرف رسالہ گل کرسٹ'' کے نام سے شائع ہوئی۔ اس وقت گل کرسٹ کو ہندوستان سے گئے سولہ برس ہو چکے تھے۔ ''طبقات الشعرائے ہند'' میں لکھا ہے کہ ایک رسالہ بنام قواعد اردو جو کہ بنام رسالہ گل کرسٹ اردو زبان کے صرف و نحو میں چھاپا گیا ہے میر بہادر علی حسینی کی تصنیف ہے[۲۸] قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ حسینی نے یہ رسالہ گل کرسٹ کی فرمائش پر لکھ کر اسے پیش کیا تھا اور اس کو بنیاد بنا کر گل کرسٹ کا ارادہ اسے انگریزی زبان میں اپنے طور پر لکھنے کا تھا لیکن وہ یہ کام نہ کر سکا اور پروفیسری سے استعفاء دے کر انگلستان چلا گیا۔ بعد میں افادیت کے پیش نظر، اسے ''قاعدۂ ہندی ریختہ عرف رسالہ گل کرسٹ'' کے نام سے ۱۸۲۰ء میں چھاپ دیا گیا۔ ڈاکٹر انصار اللہ کی رائے یہ ہے کہ یہ گل کرسٹ ہی کی تالیف ہے[۲۹]

گل کرسٹ کی کتابوں کی اس فہرست کو دیکھیے تو یہ سب طلبہ کی نصابی اور اساتذہ کی تدریسی ضرورتوں کو پورا

کرنے کے لیے لکھی گئی ہیں۔ ہندی ریختہ (اردو) سے اسے گہرا لگاؤ تھا اور وہ اردو ہندی کو ایک دوسرے کے قریب لانے کے لیے اسے ''ہندوستانی'' کے نام سے موسوم کر کے رومن رسم الخط میں لکھنے کا حامی تھا۔ اس نے اسی لیے ترمیم واضافہ کر کے ان زبانوں کے صوتی نظام کو رومن رسم الخط میں سمویا تھا۔ اس نے اردو طباعت میں بھی اہم خدمات انجام دیں[۳۰] اردو املا، اعراب، اور رموزِ اوقاف پر توجہ دے کر زبان کی ترقی وتدریس میں ان کی اہمیت کو اجاگر کیا۔ اس نے کالج کے منشیوں سے بول چال کی سادہ نثر میں جو کتابیں لکھوائیں ان میں سے اکثر آج بھی غیر معمولی اہمیت کی حامل ہیں۔ تصنیف، تالیف، ترجمہ، طباعت، املا وغیرہ میں جدید تقاضوں کو شامل کر کے اس نے اردو زبان کو دورِ جدید کے دائرے میں لا کھڑا کیا۔ یہ وہ خدمات ہیں جن کے لیے ہماری تاریخ اسے ہمیشہ یاد رکھے گی۔ اس سطح پر کالج کا کوئی دوسرا پروفیسر مثلاً ولیم ہنٹر، جون ولیم ٹیلر، تھامس روبک، ولیم پرائس، فرانسس گلیڈون وغیرہ نہیں آتا۔

آئندہ ابواب میں ہم ان اہلِ قلم کے تصنیفی وتالیفی کاموں کا مطالعہ کریں گے جنھوں نے نہ صرف کالج اور گل کرسٹ کا بلکہ اردو زبان وادب کا نام روشن کیا۔ میر امن ان سب میں پیش پیش ہیں۔

حواشی:

[1] Gilchrist: Appendix. P X referred in Origins of Modern Hindustani Literature by M.Atique Siddiqi, P 21, Aligarh 1963

[2] Ditto

[3] Ditto

[4] Origins of Modern Hindustani Literature, M Atique Siddiqi, P 25-26, Aligarh 1963.

[5] Ditto P 30.

[۶] ایضاً، ص ۳۱

[۷] ایضاً، ص ۳۴

[۸] ایضاً، ص ۳۵

[۹] ایضاً، ص ۳۵

[۱۰] ایضاً، ص ۳۶

[۱۱] ان تبدیلیوں کی تفصیل حفیظ الدین احمد نے اپنی کتاب ''خرد افروز'' جلد دوم میں ص ۲۸۷۔۲۹۰ پر دی ہیں۔ مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۱۲] رومن رسم الخط میں گل کرسٹ کی تبدیلیوں اور نمونوں کے لیے دیکھیے: Origins of Modern Hindustani Literature: Source Material Gilchrist Letters, M. Atique Siddqi(See under the heading: Illustration)Aligarh 1963

[۱۳] گل کرسٹ اور اس کا عہد، عتیق صدیقی، ص ۱۷۱۔۱۷۵، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی ۱۹۷۹ء

[14] Origins of Modern Hindustani Literature, M.Atique Siddiqi, P.38, Aligarh 1963

[۱۵] ایضاً، ص ۴۰

[۱۶] ایضاً، ص ۴۱

[17] Gilchrist and the language of Hindustan, S.R.Kidwai, P.57, New Delhi, 1972.

[۱۸] ایضاً، ص ۵۸

[۱۹] ایضاً، ص ۵۸

[۲۰] کلیاتِ افسوس مرتبہ: سید ظہیر احسن، ص ۲۲۹، ادارہ تحقیقاتِ اردو، پٹنہ ۱۹۶۱ء۔

[21] The Annual of the College of Fort william, Thomas Roebuck, P 21-45, P 46-51 and P. 52-55, Calcutta 1819.

[۲۲] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۷۶۔۱۷۸، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی ۱۹۷۹ء

[23] Origins of Modern Hindustani Literature, M Atique Siddiqi, P.151-158, Aligarh, 1963.

[۲۴] نقلیاتِ ہندی، جلد اول و دوم، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، مقدمہ ص ۲۔۳، اورینٹل کالج لاہور ۱۹۷۹ء

[۲۵] Origins of Modern Hindustani Literature: Source Material Gilchrist Letters از محمد عتیق صدیقی، ص ۱۳۴، علی گڑھ ۱۹۶۳ء

[۲۶] ٹامس روبک نے اپنی کتاب میں اسی جلد کی طرف اشارہ کیا ہے: (The Annals of the College of Fort William)، تھامس روئے بیک، ص ۲۴، کلکتہ ۱۸۱۹ء

[۲۷] ایضاً، ص IV

[۲۸] تذکرہ طبقات الشعرائے ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۲۵۸، دہلی ۱۸۴۸ء

[۲۹] "قاعدۂ ہندی ریختہ رسالہ گل کرسٹ" مرتبہ ڈاکٹر محمد انصار اللہ، ص ۱۸۔۲۴، علی گڑھ ۱۹۷۳ء

[۳۰] خرد افروز (جلد دوم)، حفیظ الدین احمد، مرتبہ مشتاق حسین، ص ۲۸۷۔۲۹۰، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۵ء

تیسرا باب

میر امن دہلوی

حالات اور مطالعہ: باغ و بہار وغیرہ

گل کرسٹ کی فرمائش پر، فورٹ ولیم کالج کے شعبۂ ہندوستانی میں، تصنیف، تالیف و ترجمہ کا جو کام ہوا، اس میں میر امن دہلوی کی ''باغ و بہار'' ایک شاہ کار کا درجہ رکھتی ہے۔ ''باغ و بہار'' سے اردو زبان کا وہ رجحان ساز اسلوبِ بیان سامنے آیا جس پر جدید اردو نثر نے اپنی نئی عمارت کی تعمیر کی۔ ''خطوطِ غالب'' اسی اسلوب کا دوسرا شاہ کار ہے۔ میر امن نے لکھا ہے کہ گل کرسٹ نے کہا: ''اس قصے کو ٹھیٹھ ہندوستانی گفتگو میں، جو اردو کے لوگ ہندو مسلمان، عورت مرد، لڑکے بالے، خاص و عام آپس میں بولتے چالتے ہیں ترجمہ کرو۔ موافق حکمِ حضور کے میں نے بھی اسی محاورے سے لکھنا شروع کیا جیسے کوئی باتیں کرتا ہے''۔[۱] اردو نثر کا یہی وہ عہد ساز رجحان تھا جس نے اردو نثر کو پُر تصنع، عبارت آرائی سے ہٹا کر، عام بول چال کی زبان سے ملا دیا۔ میر امن نے ''باغ و بہار'' میں بول چال کی یہی زبان استعمال کی ہے اور فخر سے لکھا ہے کہ اصل دلّی والے وہ ہیں جن کی ''دس پانچ پشتیں اسی شہر میں گذریں (اور جس نے) دربار امراؤں کے اور میلے ٹھیلے، عرس، چھڑیاں، سیر تماشا اور کوچہ گردی اس شہر کی مدت تلک کی...... اور وہاں سے نکلنے کے بعد اپنی زبان کو لحاظ میں رکھا''[۲] اسی زبان کو میر امن نے ''باغ و بہار'' میں ادبی سطح پر استعمال کر کے قصے کی دلچسپی کو بیان کے لطف سے ملا کر حسن پیدا کیا ہے۔

میر امن [ف] جن کا تخلص لطف تھا، دلّی کی تہذیب اور اس کی زبان کے پروردہ اور لحاظ رکھنے والے تھے۔ میر امن کے حالاتِ زندگی کہیں نہیں ملتے۔ صرف ان کے بیان سے جو ''باغ و بہار'' کے آغاز اور ''گنج خوبی'' کے آخر میں انھوں نے دیے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ ان کا خاندان ہمایوں بادشاہ (۱۵۰۸ء۔۱۵۵۶ء) کے عہد سے ہر

[ف] برسوں پہلے کی بات ہے کہ چند صاحبانِ علم و ادب میرے گھر پر جمع تھے جن میں شاہد احمد دہلوی اور خاں بہادر نقی محمد خان کے ساتھ پیر حسام الدین راشدی اور مولانا اعجاز الحق قدوسی بھی شامل تھے۔ باتوں باتوں میں ناموں اور تخلص کی بات چل نکلی۔ شاہد احمد دہلوی نے کہا کہ بتایئے میر امن بھی کوئی نام ہے۔ ان کا نام کچھ اور ہوگا۔ یہ تو وہ نام ہے جس سے گھر والے اپنے بچوں کو مخاطب کرتے ہیں جیسے چھمن، للن، بدھن، منن وغیرہ۔ نقی محمد خاں نے، جن کی عمر اس وقت نوے سال ہوگی، کہا کہ میں نے بڑوں سے سنا ہے کہ ان کا نام اُمَن تھا جسے عام زبان میں ''اُمَن'' بولتے ہیں۔ میر امن جب پیدا ہوئے تو دلّی میں نادر شاہ نے قتلِ عام کا بازار گرم رکھا تھا۔ یہ ۱۷۳۹ء کا واقعہ ہے۔ لیکن جب میر امن پیدا ہوئے تو ایک آدھ دن آگے پیچھے ''امن'' قائم ہوگیا تھا۔ گھر والوں نے نیک شگون کے طور پر ان کا نام ''میر امن'' رکھ دیا جو بگڑ کر میر اُمَن ہوگیا۔ (جمیل جالبی)

بادشاہ کی رکاب میں رہا اور ان خدمات کے صلے میں انھیں جاگیر و منصب بھی ملے اور ''خانہ زاد موروثی'' اور ''منصب دارِ قدیمی'' کے لقب بھی۔ مغلیہ سلطنت کے زوال کے ساتھ سورج مل جاٹ (م ۲۵ر دسمبر ۱۷۶۳ء) نے دلّی پر حملہ (۱۷۵۳ء) کر کے محلے کے محلے اجاڑ دیے۔ اس حملے میں میر امن کا محلّہ سید واڑہ بھی برباد ہو گیا۔ اسی ہلّے میں سورج مل نے میر امن کی خاندانی جاگیر بھی ضبط کر لی۔ جب احمد شاہ ابدالی پانی پت کے میدان میں مرہٹوں کو شکست (۱۲ر جنوری ۱۷۶۱ء) دے کر دلّی میں داخل ہوا اور اسے تاراج کیا تو میر امن بھی دلّی چھوڑ کر ادھر ادھر سے ہوتے عظیم آباد (پٹنہ) پہنچے۔ اگر ابدالی کی فتح اور مرہٹوں کی شکست ۱۷۶۱ء کے وقت میر امن کی عمر کم و بیش بائیس سال مان لی جائے تو ان کا سالِ ولادت ۱۷۶۱-۲۲=۱۷۳۹ء برآمد ہوتا ہے۔ یہی دلّی میں نادر شاہ کے قتلِ عام کا سال ہے۔ اس سے بھی فٹ نوٹ میں دی ہوئی روایت کی تصدیق ہوتی ہے۔

میر امن عظیم آباد میں کئی برس مقیم رہے۔ وہاں ''کچھ بنی کچھ بگڑی'' آخر وہاں سے بھی تلاشِ معاش میں اہلِ خاندان کو وہیں چھوڑ کر تن تنہا کشتی پر سوار ہو کر کلکتہ چلے آئے۔ کچھ عرصے بعد نواب دلاور جنگ نے انھیں بلا کر اپنے چھوٹے بھائی میر محمد کاظم خاں کا اتالیق مقرر کر دیا۔ قریب دو سال وہاں اتالیقی کی خدمات انجام دیتے رہے لیکن جب وہاں اس سے زیادہ ''نباہ اپنا نہ دیکھا'' تو منشی میر بہادر علی حسینی کے توسط سے گل کرسٹ تک پہنچے اور اس نے ان کی صلاحیت و قابلیت دیکھ کر ۴ر مئی ۱۸۰۱ء[۳] کو ماتحت منشی کی حیثیت سے چالیس روپے ماہوار پر، فورٹ ولیم کالج کے شعبۂ ہندوستانی میں ملازم رکھ لیا۔ میر امن نے لکھا ہے ''غنیمت ہے کہ ایک ٹکڑا کھا کر، پانو پھیلا کر سو رہتا ہوں، اور گھر میں دس آدمی چھوٹے بڑے، پرورش پا کر دعا اس قدر دان کو کرتے ہیں''۔

۱۸۰۴ء میں جون گل کرسٹ استعفاء دے کر انگلستان چلا گیا اور شعبۂ ہندوستانی کی وہ صورت باقی نہ رہی جو اب تک تھی۔ ۱۸۰۵ء میں جب گورنر جنرل ولزلی (۱۷۹۸ء-۱۸۰۵ء) بھی اپنی میعاد پوری کر کے انگلستان واپس چلا گیا تو شعبۂ ہندوستانی یتیم ہو گیا۔ رشید حسن خاں نے عتیق صدیقی کے مضمون مطبوعہ ''ہماری زبان'' نئی دہلی کے حوالے سے لکھا[۴] ہے کہ ایک دن کسی طالب علم نے میر امن کو پڑھانے کے لیے کہا تو انھوں نے مزاج کی ناسازی کی وجہ سے منع کر دیا۔ شکایت پر بات ''کالج کونسل'' تک پہنچی۔ میر امن نے اس بات کا اقرار کیا اور ''پیرانہ سالی'' اور ''جسمانی معذوری'' کا عذر پیش کیا۔ اس وقت ان کی عمر ۶۷ سال کے قریب تھی اور اس حساب سے یہ ''واقعہ'' ۱۸۰۶ء کا ہو سکتا ہے۔ میر امن کا بیان سننے کے بعد کالج کونسل نے پیرانہ سالی کی بنیاد پر چار ماہ کی تنخواہ دے کر ۴ر جنون ۱۸۰۶ء کو انھیں ملازمت سے سبک دوش کر دیا۔ اس کے بعد پتا نہیں چلتا کہ میر امن کس حال میں رہے۔ کیا کرتے رہے اور کب اور کہاں انھوں نے وفات پائی۔

میر امن نے ''گنج خوبی'' کے آغاز میں لکھا ہے کہ ''میں نے اونھیں (گل کرسٹ) کے سبب سے یہ ''پیشہ'' قبول کیا۔ یہاں لفظ پیشہ کا اشارہ تصنیف و تالیف کی طرف ہے اور وہ اس لیے کہ پڑھانے کا پیشہ ان کا پہلے سے معلوم پیشہ ہے جس کی بنیاد پر وہ نواب دلاور جنگ کے بھائی کے دو سال تک اتالیق رہے تھے لیکن تصنیف و تالیف و ترجمہ کا پیشہ ان کا پہلا تجربہ تھا جو انھوں نے گل کرسٹ کے سبب سے قبول کیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ جب وہ کالج کی ملازمت سے سبک دوش کیے گئے اس کے بعد انھوں نے تصنیف و تالیف کا کوئی کام نہیں کیا۔

''گنج خوبی''، ''اخلاقِ محسنی'' کا اردو ترجمہ ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ فارسی زبان پر انھیں قدرت

حاصل تھی اور اردو ان کی گھٹی میں پڑی تھی۔ اس سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ وہ شاعر بھی تھے اور لطفؔ ان کا تخلص تھا۔ ''گنج خوبی'' میں میر امن نے ان اشعار کو جو ''قریب ہزار بیت'' کے تھے، اور جنھیں ملا واعظ کاشفی نے ''اخلاق محسنی'' میں حسب موقع و محل درج کیا ہے، ہندی (اردو) میں ''جوں کا توں نظم کیا''۔ اور یہ بھی بتایا ہے کہ ''اگرچہ فکر سخن کی ساری عمر نہیں کی، ہاں مگر خود بخود کوئی مضمون دل میں آیا تو اسے باندھ ڈالا نہ کسو کا استاد، نہ کسو کا شاگرد'' [۵] گنج خوبی'' میں اشعار کے ترجموں اور ''باغ و بہار'' میں میر امن لطفؔ کے اپنے اشعار کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ وہ شاعر ضرور تھے مگر معمولی شاعر تھے۔

میر امن کی زندگی کے ان حالات سے جو انھوں نے ''باغ و بہار'' میں دیے ہیں اندازہ ہوتا ہے کہ وہ بڑے رکھ رکھاؤ والے نازک مزاج انسان تھے۔ کلکتہ میں جہاں وہ بے روزگار، نوارد اور بے وطن تھے وہاں بھی نواب دلاور جنگ کی ملازمت اس لیے چھوڑ دی کی وہاں ''اپنا نباہ نہ دیکھا'' اپنی زندگی کی اس صورتِ حال میں ''اپنا نباہ'' کو معیارِ ملازمت بنانا ان کے اسی مزاج کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اسی طرح جب شعبۂ ہندوستانی میں کسی انگریز زیرِ تربیت افسر نے میر امن سے کچھ بتانے یا پڑھانے کے لیے کہا تو انھوں نے منع کر دیا اور نتیجے میں وہ ملازمت سے سبک دوش کر دیے گئے۔

میر امن کی حالاتِ زندگی پڑھ کر ذہن محمد تقی میر کی طرف جاتا ہے۔ دونوں ایک ہی تہذیب کے پروردہ اور کم و بیش ایک ہی دور کے فرد تھے۔ دونوں کی زبان اور ذخیرۂ الفاظ ایک سا تھا۔ دونوں دلّی کے باسی اور دلّی کی روایت و تہذیب پر جان چھڑکنے والے اور گلی کوچوں اور جامع مسجد کی سیڑھیوں پر بولی جانے والی زبان پر فخر کرنے والے تھے۔ میر امن دلّی سے اجڑ کر عظیم آباد ہوتے ہوئے کلکتہ آ کر فورٹ ولیم کالج سے وابستہ ہو جاتے ہیں اور محمد تقی میر بھی جیسا کہ روایت مشہور ہے فورٹ ولیم کالج بلائے جاتے ہیں لیکن وہ عمر و صحت کی وجہ سے انکار کر دیتے ہیں [۶] اور کالج ان کا ''کلیات'' شائع کرنے پر اکتفا کرتا ہے۔ میر کو دلی چھوڑنے کا ہمیشہ قلق رہا۔ میر امن بھی ہمیشہ دلی کو یاد کرتے رہے۔ دلّی کی تباہی کے سلسلے میں وہ سب سے اہم بات یہی کہتے ہیں کہ ''تب سورج مل جاٹ نے جاگیر کو ضبط کر لیا اور احمد شاہ درانی نے گھر بار تاراج کیا۔ ایسی ایسی تباہی کھا کر، ویسے شہر سے کہ وطن اور جنم بھوم میرا ہے اور آنول نال وہیں گڑا ہے، جلاوطن ہوا'' [۷] میر نے بھی ایسے ہی حالات میں دلّی کو چھوڑا۔ فرق یہ ہے کہ میر ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ء [۸] میں دلّی سے لکھنؤ گئے جو دہلوی تہذیب کا نیا مرکز اور اس مٹتی تہذیب کا بڑا جزیرہ تھا۔ میر امن کلکتہ آ کر اس دھارے سے جڑ گئے جو مستقبل کی تہذیب کا مرکزی دھارا تھا۔ میر امن بھی شاعر تھے۔ اگر وہ لکھنؤ آتے تو روایتی شاعری ہی سے جڑ جاتے مگر فورٹ ولیم کالج پہنچنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ وہاں کی ضرورت اور بدلتے زمانے کے نئے تقاضوں کے پیش نظر انھوں نے بول چال کی زبان میں نثر لکھی اور اردو زبان کے افسانوی ادب میں اولیت کا شرف حاصل کر کے اردو نثر نگاری کا ایک نیا ڈول ڈالا۔ اٹھارویں صدی کی عام بول چال کی زبان، اپنے مخصوص لہجوں کے ساتھ، میر کی شاعری اور میر امن کی نثر میں محفوظ ہے۔ میر امن کلچر کے دھڑکتے دل (دلّی) اور بولتی زبان (اردو) کے نمائندہ و ترجمان ہیں۔ اس تہذیب کا ہر پہلو ان کی نظر کے سامنے تھا اسی لیے جب اس کے اظہار کا موقع آیا تو یہ پوری رچاوٹ کے ساتھ ''باغ و بہار'' میں سما گیا۔ میر امن کا ذہن قرونِ وسطیٰ کا ذہن تھا اور وہ ان روایات میں پلے بڑھے تھے جہاں مذہب اور اس کی قدریں اور اس کے رسم و رواج زندگی و نظر پر حاوی ہوتے ہیں۔ چنانچہ انھوں نے اپنے مذہبی عقائد کا معروضی

انداز میں بار بار اظہار کیا ہے۔ وہ مافوق البشر امور پر پورا عقیدہ رکھتے تھے۔ سبز پوش و برقع پوش بزرگ اسی عقیدے کے ساتھ ہر درویش کی سیر میں سامنے آتے ہیں اور قصے کا رخ بدل دیتے ہیں، تیسرے درویش کی سیر میں ایک مقام آتا ہے کہ وزیر خفا ہو کر بادشاہ زادے کو مارنے کے لیے جیسے ہی تلوار اٹھاتا ہے: ''غیب سے ایک تیر نا گہاں اس کی پیشانی پر بیٹھا کہ دوسار ہو گیا اور وہ گر پڑا'' مغل تہذیب سے وابستہ لوگوں کی شراب خوری اور عیاشی کو بھی وہ کوئی بڑا عیب نہیں جانتے۔ اسی طرح جنس کو کھلے لفظوں میں بیان کرنے میں بھی وہ کوئی جھجک محسوس نہیں کرتے۔ اپنے دور کے لوگوں خاص طور سے معزز گھرانوں کی اس خود فریبی میں بھی وہ مبتلا ہیں کہ وہ عیش پسندی کے لیے بنائے گئے ہیں۔ اس میں اگر کوئی گناہ ہے تو مسلمان ہونے کے ناتے وہ بخش دیے جائیں گے۔ ہندوؤں سے ربط وضبط میں بھی وہ اپنے زمانے کے مسلمانوں کی طرح ہیں۔ وہ ہندوؤں سے کسی قسم کا تعصب نہیں برتتے۔ لیکن ساتھ ہی ان کو دینِ اسلام سے مشرف کرنا ثواب جانتے ہیں۔ میر امن نے دوسرے مذہب کی عورت سے جہاں بھی مسلمان مرد کا تعلق دکھایا ہے وہاں عورت کو مسلمان کر لینا بھی فرض کے طور پر ضرور پورا کیا ہے۔

''باغ و بہار'' پڑھتے ہوئے یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ میر امن کی نظر مطالعۂ زندگی کے لیے، اپنی اور اپنے زمانے کی حد تک پوری طرح موزوں تھی۔ وہ بازار کے لوگوں کے طور طریقے بیان کرتے ہیں۔ مختلف پیشوں اور طبقے کے لوگوں کی زبان کو قدرت کے ساتھ استعمال کرتے ہیں اور اس تہذیب کی تہ تک پہنچ جاتے ہیں۔ یوں بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ انسان کے مثالی نمونوں (Human Types) میں تو گہری دلچسپی رکھتے ہیں مگر اس سے آگے بڑھ کر ''فرد'' سے انھیں کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ ''باغ و بہار'' میں انھوں نے جو فسانہ بیان کیا ہے وہ ایسے دور اور کلچر کو پیش کرتا ہے جس سے وہ خود بھی بہت دور نہیں تھے۔ اسی لیے ''باغ و بہار'' میں اس دور کی دھڑکتی زندگی، بول چال کی زبان کی واقعیت کے ساتھ، گھل مل کر ایک ایسی اکائی بن گئی ہے کہ جس کی روح آج بھی روشن اور تازہ دم ہے۔ باغ و بہار اسی لیے سدا زندہ رہنے والی تصنیف ہے۔

(۲)

''باغ و بہار'' کے مطالعے سے پہلے اب ہم یہاں ان مباحث کو 'اختصار کے ساتھ' بیان کرتے ہیں جو خود ''باغ و بہار'' کی تاریخ کا حصہ بن گئے ہیں:

الف۔ کیا قصہ چار درویش (باغ و بہار) امیر خسرو (۱۲۵۳ء۔۱۳۲۵ء) کی تصنیف ہے؟

ب۔ قصۂ چار درویش کے مآخذ کیا ہیں؟

ج۔ باغ و بہار کا سال تصنیف کیا ہے؟

(الف) میر امن نے باغ و بہار کے آغاز میں لکھا ہے کہ: ''یہ قصہ چہار درویش کا ابتدا میں امیر خسرو دہلوی نے اس تقریب سے کہا کہ حضرت نظام الدین اولیاء زری زر بخش، جو اُن کے پیر تھے ..... ان کی طبیعت ماندی ہوئی، تب پیرومرشد کے دل بہلانے کے واسطے امیر خسرو یہ قصہ ہمیشہ کہتے اور بیمارداری میں حاضر رہتے اللہ نے چند روز میں شفا دی۔ تب انھوں نے غسلِ صحت کے دن یہ دعا دی کہ: جو کوئی اس قصے کو سنے گا، خدا کے فضل سے تندرست رہے گا۔ جب سے یہ قصہ فارسی میں مروّج ہوا'' [۹]

میرامن کا یہ بیان کسی طرح صحیح نہیں ہے۔ تحقیق سے یہ بات ثابت ہو چکی ہے کہ امیر خسرو سے قصہ چہار درویش کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ حافظ محمود شیرانی نے شواہد کے ساتھ جو دلائل دئے ہیں وہ اتنے قوی ہیں کہ امیر خسرو سے یہ نسبت بے بنیاد اور محض افسانہ بن کر رہ جاتی ہے۔ شیرانی نے لکھا ہے کہ

(۱) قصہ چہار درویش کی ایک روایت وہ ہے جسے حکیم محمد علی المخاطب بہ معصوم علی خان نے ترتیب دیا ہے۔ محمد علی کا بیان ہے کہ ایک روز میں نے محمد شاہ بادشاہ (۱۷۱۹ء۔۱۷۴۸ء) کی خدمت میں کسی تقریب پر درویشوں کی ایک کہانی بہ زبانِ ہندی (اردو) سنائی جسے اعلیٰ حضرت نے بے حد پسند کیا اور حکم دیا کہ اسے ہندی عبارت سے فارسی میں ترجمہ کردو۔ تعمیلِ ارشادِ عالی میں میں نے اسے فارسی زبان میں منتقل کر دیا۔ اس سلسلے کے جو قصے فارسی یا اردو میں لکھے گئے ان میں کہانی کا ڈھانچا ایک ہونے کے باوجود جزئیات یا بعض کرداروں کے ناموں میں اختلاف ملتا ہے[۱۰]

(۲) چہار درویش کے قصے کی آخری روایت کے دور میں میر احمد خلف شاہ محمد کا قصہ چہار درویش سامنے آتا ہے جسے قاضی محمد ابراہیم بن قاضی نور محمد نے چھاپا۔ اس کی ایک اور اشاعت شیخ الٰہی بخش محمد جلال الدین تاجر کتب کشمیری بازار لاہور نے کی۔ یہی نسخہ معمولی سے اختلاف کے ساتھ مطبع محمدی بمبئی نے ۱۳۱۸ھ میں طبع کیا جس سے میر احمد کا دیباچہ نکال دیا گیا ہے اور تکملہ بختیار نامہ شامل کر دیا گیا ہے۔ اس نسخے میں قصے کی تالیف امیر خسرو کے نام سے منسوب کی گئی ہے۔ میرامن نے اس روایت کو قبول کیا ہے جب کہ میر محمد حسین عطا خان تحسین ''نوطرز مرصع'' میں اس کا ذکر نہیں کرتے'' [۱۱]

(۳) چہار درویش کے جو قلمی نسخے ہم تک پہنچے ہیں ان میں قدیم ترین وہی ہیں جو بارھویں صدی ہجری کے متصف تک ہمیں لے جاتے ہیں۔ اس سے آگے ان کی سراغ رسی نہیں کی جا سکتی۔ ابوالفضل نے ''آئینِ اکبری'' میں جہاں اپنے عہد کے مروجہ افسانوں کا ذکر کیا ہے مثلاً کلیلہ دمنہ، نل دمن، رامائن، رزم نامہ اور قصہ امیر حمزہ، ان میں چہار درویش کا نام نظر نہیں آتا۔ ادھر شیخ نظام الدین اولیا کے حالات، مقالات و ملفوظات پر متعدد کتب و رسائل موجود ہیں لیکن چہار درویش اور اس کے سببِ تالیف کا کوئی مذکور نہیں[۱۲]

(۴) جب ہم اصل قصہ چہار درویش کی طرف رجوع کرتے ہیں تو اس میں متعدد ایسے وجوہ اور قرائن موجود پاتے ہیں جو ایک طرف امیر خسرو سے اس کے تعلق کی تردید اور دوسری طرف اس کے جدید الاصل ہونے کی تائید کرتے ہیں۔ اس نسخے کو شعرا کے کلام سے موقع و محل کے مناسب ابیات لا کر آراستہ کیا گیا ہے جن میں باستثناء بعض اکثر ایسے شعرا داخل ہیں جو امیر خسرو کے بعد کے زمانے سے تعلق رکھتے ہیں مثلاً خواجہ حافظ، فغانی، نظیری، غیرتی، عرفی، شاپور، عزتی، شیخ سعدی وغیرہ[۱۳]

(۵) قصہ چہار درویش میں تومان اور اشرفی کا ذکر آتا ہے۔ اول الذکر ایرانی اور آخر الذکر ہندوستانی سکہ ہے۔ تومان اور اشرفی بحیثیت اصطلاح زر مروجہ بالکل جدید الاصل ہیں[۱۴]

(۶) ساتھ ہی ایسے الفاظ اور اصطلاحات سامنے آتے ہیں مثلاً تورچیاں، کشکچیاں، کشک خانہ، وکیل السلطنۃ، خزانہ دار، امیر آخور وغیرہ۔ یہ سب اصطلاحات ہندوستان میں مغلوں کی آمد کے بعد رواج پاتی ہیں[۱۵]

(۷) چہار درویش (سرگزشتِ آزاد بخت) میں دوربین کا ذکر بھی آتا ہے۔ دوربین جس کا وطن یورپ ہے سترھویں صدی میں رائج ہوتی ہے[۱۶] اسی طرح اور وجوہ بیان کر کے شیرانی لکھتے ہیں کہ ''ان کے علاوہ ایسا اور مواد

موجود ہے جو اس کتاب کے جدید العہد ہونے کی شہادت پیش کرتا ہے۔"[۱۷]

(۸) گیان چند نے یہ اضافہ کیا ہے کہ تیسرے درویش کی سیر میں ملکہ کے پاس اور اسلحہ کے ساتھ طپنچوں کی جوڑی بھی موجود ہے۔ امیر خسرو کے زمانے میں طپنچہ موجود نہیں تھا[۱۸]

ان شواہد کی روشنی میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ قصہ چہار درویش حضرت امیر خسرو کی تصنیف نہیں ہے اور حضرت نظام الدین اولیا کی بیماری سے اس کی نسبت افسانے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی۔

(ب) میر امن کی "باغ و بہار" کا پہلا اور بنیادی ماخذ میر محمد حسین عطا خاں تحسین کی تالیف "نوطرز مرصع" ہے جسے سامنے رکھ کر انھوں نے اپنے مخصوص تخلیقی اسلوب بیان میں اسے لکھا ہے۔ میر امن نے یہ قصہ ایسے لکھا ہے جیسے "کہا" جاتا ہے۔ جان گل کرسٹ کی فرمائش بھی یہی تھی کہ یہ قصہ "ٹھیٹھ ہندوستانی گفتگو میں، جو اردو کے لوگ ہندو مسلمان، عورت، مرد، لڑکے بالے، خاص و عام آپس میں بولتے چالتے ہیں ترجمہ" کیا جائے۔ میر امن نے لکھا ہے کہ "موافق حکم حضور کے میں نے بھی اسی محاورے سے لکھنا شروع کیا جیسے کوئی باتیں کرتا ہے" میر امن نے "باغ و بہار" کے "آغاز" میں تو "نوطرز مرصع" کا ذکر نہیں کیا ہے لیکن مطبوعہ کتاب کے پہلے ایڈیشن کے سرورق پر یہ عبارت درج ہے:

"ماخذ اس کا نوطرز مرصع، وہ ترجمہ کیا ہوا عطا حسین خاں کا ہے فارسی قصہ چہار درویش سے۔ جان گل کرسٹ صاحب دام ثروتہ، کی فرمائش سے تالیف کیا ہوا میر امن دلّی والے کا"[۱۹]

خود جان گل کرسٹ نے بھی اپنے انگریزی دیباچے میں اس کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ [۲۰]

"اصلاً عطا حسین خان نے "نوطرز مرصع" کے نام سے اس کا ترجمہ کیا لیکن اس زبان کے نمونے کے طور پر اس لیے قابل اعتراض ہوا کہ اس میں فارسی عربی تراکیب و محاروات کو کثرت سے استعمال کیا گیا تھا۔ اس نقص کو دور کرنے کے لیے موجودہ متن مذکورہ بالا ترجمے سے...... میر امن دہلوی نے تیار کیا"۔ (ترجمہ)

"نوطرز مرصع"، "باغ و بہار" کا اصل ماخذ ہے جسے سامنے رکھ کر اس کے قصے کو تو میر امن نے کم و بیش جوں کا توں لے لیا ہے لیکن بیان، جزئیات اور تہذیبی صورتِ حال کی آمیزش، یہ سب کام میر امن کے اپنے ہیں۔ اس مجموعی عمل سے جو صورت سامنے آئی وہ یہ ہے کہ باغ و بہار" ترجمہ نہ رہا بلکہ پوری طرح میر امن کی تصنیف بن گئی جو اشاعت کے بعد اتنی مقبول ہوئی کہ مغرب و مشرق کی متعدد زبانوں میں اس کا ترجمہ ہوا اور یہ آج بھی ادب کا شاہکار ہے اور آج بھی قصہ چہار درویش کو ہم میر امن کے حوالے سے جانتے ہیں۔

"باغ و بہار" کا اصل ماخذ "نوطرز مرصع" ہے اور "نوطرز مرصع" کا ماخذ فارسی زبان میں لکھا ہوا قصہ "چہار درویش" ہے جسے سامنے رکھ کر عطا حسین خان تحسین نے رواجِ زمانہ کے مطابق، مسجع و مقفٰی عبارت میں لکھا ہے لیکن خود ان قصوں کے مآخذ کئی اور الگ الگ ہیں جن کا کھوج لگا کر ڈاکٹر گیان چند نے بتایا ہے کہ:

(۱) پہلے درویش کی سیر: "تمام و کمال" "داستانِ چہل وزیر" میں ملکہ کی اٹھارویں داستان سے لی گئی ہے۔ کتاب عربی زبان میں لکھی گئی تھی جسے شیخ زادہ نے ترکی میں ترجمہ کیا اور ترکی کے سلطان مراد ثانی (۱۴۲۱۔۱۴۵۱ء) کو پیش کیا۔ جے ڈبلو گب نے ترکی سے ۱۸۸۶ء میں انگریزی میں ترجمہ کر کے شائع کیا۔ گب کے اس انگریزی ترجمے کا منشی محبوب عالم ایڈیٹر پیسہ اخبار لاہور نے اردو میں ترجمہ کیا، جس کا دوسرا ایڈیشن ۱۹۳۲ء میں لاہور سے شائع ہوا[۲۱]

(۲) ''دوسرے درویش کی سیر: شہزادی بصرہ کی سرگزشت کا نقشِ اول'' جین کتھا کوش'' میں مدن منجری کی کہانی ہے''[۲۲]

(۳) تیسرے درویش کی سیر: داروغہ بہزاد والا واقعہ ''الف لیلیٰ'' کی قمرالزماں کی داستان سے ماخوذ ہے[۲۳]

(۴) چوتھے درویش کی سیر: کم وبیش ''الف لیلیٰ کی کہانی'' سے ماخوذ ہے[۲۴]

مختلف مآخذ سے ان قصوں کو لے کر جس طرح فارسی اور پھر اردو میں گوندھ کر سدا بہار ہار بنایا گیا ہے وہ بذات خود تخلیق کا شاہکار ہے۔

(ج) آیئے اب دیکھیں کہ ''باغ و بہار'' کا زمانہ تصنیف واشاعت کیا ہے؟ میرامن نے ''باغ و بہار'' کے پہلے ایڈیشن (۱۸۰۴ء) میں لکھا ہے کہ

> ''جب یہ کتاب فضل الٰہی سے اختتام کو پہنچی جی میں آیا کہ اس کا نام بھی ایسا رکھوں کہ اسی میں تاریخ نکلے۔ جب حساب کیا تو بارہ سو پندرہ ہجری کے آخر سال میں کہنا شروع کیا تھا، باعث عدم فرصت کے بارہ سو سترہ سنہ کی ابتدا میں انجام ہوئی۔ اسی فکر میں تھا کہ دل نے کہا ''باغ و بہار'' اچھا نام ہے کہ ہم نام و ہم تاریخ اس میں نکلتی ہے، تب میں نے یہی نام رکھا'' [۲۵]

یہ بیان خود مصنف کا ہے لیکن جب فورٹ ولیم کالج کونسل کا ریکارڈ محمد عتیق صدیقی نے دیکھا تو یہ بات سامنے آئی کہ ۱۲رجنوری ۱۸۰۲ء کو جو رپورٹ کالج کونسل کے سکریڑی چارلس روتھم کو گل کرسٹ نے بھیجی تھی اس کے ساتھ ایک گوشوارہ بھی تھا جس میں زیرِ طبع کتابوں کی تفصیل مع صفحات، رسم الخط، تخمینہ وغیرہ درج تھی اس گوشوارے میں ساتویں نمبر پر ''چاردرویش'' کی تفصیل درج ہے جس میں بتایا گیا ہے کہ اب تک اس کے ۵۸ صفحات چھپ چکے ہیں[۲۶] اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ''چاردرویش'' جو جنوری ۱۸۰۲ء میں چھپ رہی تھی یقیناً ۱۸۰۱ء میں مکمل ہو چکی تھی۔ ۱۸۰۱ء میں مکمل ہو جانے کا ایک ثبوت یہ بھی ملتا ہے کہ اس ایڈیشن کا وہ حصہ جو فورٹ ولیم کالج سے ۱۸۰۱ء میں چھپنا شروع ہوا تھا اور جس کا حوالہ وذکر گل کرسٹ نے اپنی رپوٹ ۱۲رجنوری ۱۸۰۲ء میں کیا ہے ''انتخاب'' کے طور پر جب ہندی مینؤل (Hindi Manual) میں شامل کیا گیا تو اس میں یہ عبارت ملتی ہے:

> ''اشرف الاشراف ولزلی مارکوئس گورنر جنرل .... کے وقت میں .... کہ ایک ہزار دوسو پندرہ برس ہجری اور اٹھارہ سے ایک سال عیسوی مطابق ایک ہزار دوسوسات سن فصلی کے ہیں.......... چرچا علم کا پھیلا........ چناں چہ یہ کتاب اسی سال بہ موجب فرمائش کے تالیف ہوئی''

اس کے برخلاف ۱۸۰۴ء کے پہلے مکمل ایڈیشن کے آخر میں یہ شعر ملتا ہے:

> مرتب ہوا جب یہ باغ و بہار تھے سنہ بارہ سو سترہ در شمار[۲۷]

جب کہ باغ و بہار کے اس مخطوطے میں جس کا حوالہ رشید حسن خاں نے دیا ہے یہ شعر پہلی صورت میں یوں ملتا ہے:

> مرتب ہوا جب یہ باغ و بہار تھے سنہ بارہ سو پندرہ در شمار[۲۸]

اس سے بھی یہ بات سامنے آئی کہ قصہ چہار درویش ۱۸۰۱ء میں مکمل ہو چکا تھا اور بعد میں نظر ثانی کے بعد جب ۱۸۰۳ء میں یہ دوبارہ چھپنا شروع ہوا اور ۱۸۰۴ء میں اس کی طباعت مکمل ہوئی تو میرامن نے اس شعر میں ''بارہ سوہ پندرہ'' کے

بجائے ''بارہ سو سترہ'' کر دیا۔

جب گل کرسٹ کی رپورٹ پر کالج کونسل نے کتابوں کی اشاعت روک دی اور کچھ عرصے بعد گل کرسٹ کا ''ہندوستانی پریس'' وجود میں آیا اور ''باغ و بہار'' دوبارہ چھپنی شروع ہوئی تو میر امن نے خود یا گل کرسٹ کے کہنے پر نظر ثانی کی یا جب یہ مسودہ گل کرسٹ کو دیا تو اس نے منشی میر شیر علی افسوس کو (اصلاح و نظر ثانی کا کام جن کے سپرد تھا) دیکھنے کے لیے دی جس کا پتا اس عبارت سے چلتا ہے جو ''آرایش محفل'' کے اس اصل خطی نسخے میں ہے جو رشید حسن خاں کی نظر سے گزرا اور جسے انھوں نے اپنے ''مقدمہ'' میں درج کر دیا ہے۔ یہ خطی نسخہ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ کے کتب خانے میں آج بھی محفوظ ہے۔ میر شیر علی افسوس نے لکھا ہے کہ:

> ''طوعاً و کرہاً اس کام میں مشغول ہوا۔ چنانچہ نثر بے نظیر، قصۂ گل بکاولی، مادھونل، توتا کہانی، قصہ حاتم، قصہ چہار درویش کو واجبی واجبی درست کیا یعنی جس میں جتنی غلطی دیکھی، صحیح کیا، ماجرا اس کا یوں ہے کہ قصہ چہار درویش کا تو محاورے میں اکثر درست و عبارت اس کی نہایت چست تھی، جوں کی توں رہی، پر کہیں کہیں جملے بے ربط تھے سو مربوط کر دیے'' [۲۹]

لیکن جب خود ''آرایش محفل'' کے چھپنے کی باری آئی تو شیر علی افسوس نے بعض مؤلفین و مترجمین کی درخواست پر کہ ''نامِ کتب مسطورہ کے اگر دیباچے میں رہیں گے تو ہماری کسرِ شان ہوگی...... صفحہ تحریر سے نکال ڈالے'' [۳۰]

اس بحث سے اب یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ:

(۱) میر امن کی اس تصنیف کا پہلا نام ''چہار درویش'' تھا جس کا سال تکمیل ۱۲۱۵ھ/۱۸۰۱ء ہے۔

(۲) ۱۸۰۳ء میں جب ''ہندوستانی پریس'' سے یہ دوبارہ چھپنی شروع ہوئی اور ۱۸۰۴ء میں مکمل ہوئی تو میر امن نے طباعت سے پہلے مسودہ پر نظر ثانی کی۔ شیر علی افسوس نے بھی جہاں اس کے جملے بے ربط تھے انھیں مربوط کیا۔ نظر ثانی کیا ہوا یہی مسودہ پہلی بار ۱۸۰۴ء میں ''باغ و بہار'' کے نام سے ہندوستانی پریس کلکتہ سے شائع ہوا۔ اس مطبوعہ نسخے کا جب مقابلہ ہندی مینؤل (Hindi Manual) میں شامل مطبوعہ چہار درویش کے (۱۰۲) صفحات سے رشید حسن خاں نے کیا تو یہ بات سامنے آئی کہ ۱۸۰۴ء کا ایڈیشن نظر ثانی شدہ ہے [۳۱] میر امن نے ''ہم نام و ہم تاریخ'' ہونے کے سبب چہار درویش کا نام ''باغ و بہار'' رکھا۔ اور کہا کہ ''جو کوئی اس کو پڑھے گا، گویا باغ کی سیر کرے گا''۔ سال تصنیف، سالِ اشاعت، نظر ثانی اور ''چہار درویش'' سے ''باغ و بہار'' تک کے سفر کی بس یہی کہانی ہے۔

(۳)

قصہ چہار درویش کی فارسی و اردو میں کئی روایتیں ملتی ہیں۔ اس میں ایک روایت محمد غوث زریں (جن کا نام بعض خطی نسخوں میں غلطی سے محمد عوض زریں لکھا گیا ہے) کی ہے جسے انھوں نے فارسی میں لکھا اور پھر اس کا خلاصہ اردو میں لکھ کر اس کا تاریخی نام ''باغ و بہار'' (۱۲۱۷ھ) رکھا۔ گیان چند کا کہنا ہے کہ زرّین میر امّن کے شاہ کار سے واقف نہیں تھے [۳۲] حاجی ربیع انجب نے بھی فارسی نثر میں قصۂ چہار درویش لکھا تھا جس کا ذکر مصحفی نے اپنے تذکرے ''عقد ثریا'' میں کیا ہے [۳۳] محمد علی کی روایت چہار درویش کا ذکر ہم پہلے کر آئے ہیں۔ عطا حسین خاں تحسین نے ''نوطرز مرصع'' میں بھی چہار درویش کے قصے کو بیان کیا ہے جس سے اخذ و استفادہ کر کے میر امن نے اپنی ''باغ

وبہار'' تصنیف کی۔ ان کے علاوہ چند روایتیں اور بھی ہیں لیکن یہ قصہ اپنے ارتقا کے عمل سے گزر کر اپنے عروج کو میر امن کی ''باغ و بہار'' میں پہنچتا ہے جو اپنے قالب، اپنی تکنیک، قوتِ قصہ گوئی اور واقعیاتی زبان و بیان کے لحاظ سے ایک ایسا شاہ کار ہے جو اپنی اشاعت (۱۸۰۴ء) سے لے کر اب تک نہ صرف مشرق و مغرب کی بہت سی زبانوں میں ترجمہ ہو چکا ہے بلکہ مختلف طباعتی اداروں سے بار بار شائع بھی ہو چکا ہے۔ کئی سال پہلے جب پاکستان ٹیلی وژن سے قسط وار اسے پڑھ کر سنایا گیا تو مختلف طبقوں کے ناظرین اس کی اگلی قسط کا بے چینی سے انتظار کرتے تھے۔ کلاسیک وہ ہے جس کے حرفوں کو زمانے کی دھول نہ چاٹ سکے۔ میر امن کی ''باغ و بہار'' ایک ایسی ہی کلاسیک ہے۔

قدیم قصے، خواہ وہ یورپ کے ڈراموں کے ذریعے وہاں کے ادب میں آئے ہوں یا ہمارے ہاں ''الف لیلیٰ'' میں یکجا ملیں، ان کے بارے میں یہ بات مسلّم ہے کہ وہ کسی ایک مصنف یا فرد کی ایجاد نہیں ہیں۔ صدیوں سے یہ قصے عام لوگوں میں رائج تھے جو وقت کے ساتھ ساتھ، اپنے عصری تقاضوں کے مطابق، انھیں گھٹاتے بڑھاتے رہتے تھے۔ انھیں قصوں کو مختلف مصنفین نے اپنے اپنے طور پر گھٹا بڑھا کر پیش کیا اور آخر میں جا کر ایسا ہوا کہ کسی ایک نے کسی قصے کو ایسی دائمی صورت دے دی کہ وہ قصہ ہمیشہ کے لیے اس مصنف سے منسوب ہو کر رہ گیا ہے۔ انسانی ذہن اور روایت کا ارتقا اسی صورت سے ہوتا ہے۔ شیکسپیئر کے ڈراموں کے قصوں کی بھی یہی صورت ہے اور آج ہم ان قصوں کو شیکسپیئر کی دی ہوئی شکل ہی میں جانتے ہیں۔ یہی صورت ''باغ و بہار'' (قصۂ چہار درویش) کی ہے۔ چہار درویش کا قصہ کہیں سے اخذ کیا گیا ہو۔ مختلف مصنفوں نے اسے جو بھی صورت دی ہو مگر آج ہم اس قصے کو میر امن کے حوالے ہی سے جانتے ہیں جس نے اپنے قلم سے اسے دوام بخشا اور مغل کلچر کے لاتعداد پہلوؤں اور اٹھارویں صدی عیسوی کی بول چال کی اردو زبان کو اجتماعی شعور سے لے کر اُجاگر کر دیا۔ قصۂ چہار درویش کا بار بار مصنفوں کی توجہ کا مرکز بننا اس بات کا واضح اشارہ ہے کہ یہ قصہ قوم کے مزاج میں اس درجہ رچ بس گیا ہے کہ معاشرے کا اجتماعی شعور اسے بار بار اور طرح طرح سے یاد کرتا ہے۔ قصۂ چہار درویش کا آج تک دلچسپی کا باعث بنے رہنا اس بات کا بھی ثبوت ہے کہ ہمارا معاشرہ اس قصے سے کس قدر وابستہ ہے۔ اس سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ قصۂ چہار درویش وہ تہذیبی نقش (Pattern) ہے اور اس کے ''کردار'' وہ نمونے ہیں جن کو بار بار دیکھنے میں ہمارا معاشرہ خاص دلچسپی رکھتا ہے اور آج بھی اپنے حافظے میں محفوظ رکھنا چاہتا ہے گویا یہ قصہ قوم کے کلچر میں ایک خاص مقام رکھتا ہے اور ہماری تہذیبی روح کا خاص جزو بن کر آج بھی زندہ ہے۔

میر امن قصے کی ابتدا حمدِ خدا، نعت رسولؐ اور منقبت آل رسولؐ سے کرتے ہیں اور پھر گل کرسٹ اور اپنے حال پر آ جاتے ہیں۔ اس عمل میں ان کا پورا کردار سامنے آ جاتا ہے۔ اپنے مذہب سے تعلق میں وہ ٹائپ (Type) ہیں، انگریزوں سے تعلق میں وہ ''فرد'' ہیں اور ادیب کی حیثیت سے وہ اپنی انفرادیت کا لوہا منواتے ہیں۔ ''باغ و بہار'' میں قصہ گوئی کی وہی تکنیک استعمال ہوئی ہے جو قرونِ وسطیٰ کے زیادہ تر قصوں میں ملتی ہے یعنی کچھ آدمی ایک جگہ جمع ہو کر اپنے قصے، جنھیں سوانح عمری کہا جا سکتا ہے، سناتے ہیں اور آخر میں کسی مافوق البشر صورت سے سب قصوں کی کڑیاں مل جاتی ہیں۔ ''الف لیلیٰ'' میں شہرزاد قصے پر قصہ بیان کرتی ہے اور اس کے ذریعے یہ سب قصے ایک لڑی میں سمٹ آتے ہیں۔ ''الف لیلیٰ'' کا گہرا اثر دنیا کی ہر زبان کے فنِ قصہ گوئی پر پڑا ہے۔ مغرب کے ادب میں بکیچیو (Boccaccio) کی ڈیکامی رن (Decameron) میں دس آدمی ایک بنگلے میں جمع ہیں اور قصے پر قصے

سناتے ہیں جن کی تعداد سو ہو جاتی ہے۔ چاسر (Chaucer) کی کینٹر بری ٹیلز (Canterbury Tales) میں انتیس (۲۹) آدمی زیارت پر جاتے ہوئے قصے سناتے ہیں۔ ''باغ و بہار'' میں بھی چہار درویش ایک جگہ آ کر جمع ہوتے ہیں۔ ملکِ روم کا بادشاہ آزاد بخت وہاں چھپ کر ان میں دو درویشوں کی داستانِ حیات سنتا ہے۔ یہاں آزاد بخت قصے کا مرکز ہے۔ اسی سے داستان کا آغاز ہوتا ہے۔ وہ بادشاہ ہے اور بوڑھا ہو رہا ہے لیکن اس کے کوئی اولادِ نرینہ نہیں ہے جو اس کے بعد تخت و تاج کا وارث بن سکے۔ اسی الجھن میں وہ سلطنت کو چھوڑ کر گوشہ گیر ہو جاتا ہے۔ وزیر اسے سمجھاتا اور تسلی دیتا ہے۔ اس کی بات سن کر بادشاہ اس بات کو تقدیر پر چھوڑ دیتا ہے اور رات کو بھیس بدل کر گورستان جانے لگتا ہے۔ ایک دن بادشاہ کو دور سے ایک شعلہ سا نظر آتا ہے۔ اسی وقت اس کے دل میں یہ خیال آتا ہے کہ آندھی اور اندھیرے میں یہ روشنی حکمت سے خالی نہیں ہے۔ وہاں جاتا ہے تو کیا دیکھتا ہے کہ چہار درویش گلے میں کفنیاں ڈالے عالمِ بے ہوشی میں خاموش بیٹھے ہیں۔ وہ ان فقیروں کی حقیقت جاننے کے لیے ایک گوشے میں چھپ کر بیٹھ جاتا ہے۔ اتفاقاً ایک فقیر کو چھینک آتی ہے۔ تینوں فقیر چونک پڑتے ہیں۔ چراغ کو اکساتے ہیں اور دورانِ گفتگو طے کرتے ہیں کہ اپنی اپنی سرگذشت سب بیان کریں چنانچہ پہلا درویش اپنا قصہ سناتا ہے۔ یہ قصہ ادھورا رہ جاتا ہے کہ عین اس وقت، جب پہلا درویش خود کو پہاڑ کی چوٹی سے گرا کر ہلاک کرنا چاہتا ہے ایک سبز پوش سوار منھ پر نقاب ڈالے اس کا ہاتھ پکڑ لیتے ہیں اور نوید دیتے ہیں کہ ''تھوڑے دنوں میں، روم کے ملک میں، تین درویش تجھ سار کے ایسی ہی مصیبت میں پھنسے ہوئے.......تجھ سے ملاقات کریں گے اور وہاں کے بادشاہ کا نام آزاد بخت ہے۔ اس کو بھی ایک بڑی مشکل درپیش ہے۔ جب وہ بھی تم چار فقیروں کے ساتھ ملے گا تو ہر ایک دل کا مطلب اور مراد جو ہے، بہ خوبی حاصل ہوگی''۔

پہلا درویش اپنا قصہ ختم کرتا ہے تو دوسرا شروع کرتا ہے۔ اس کا قصہ ختم ہونے تک صبح ہو جاتی ہے۔ یہاں بھی آخر میں وہی ''سوار برقع پوش'' آتے ہیں اور دوسرے درویش کو، پہاڑ کی چوٹی سے گر کر جان دینے سے روک کر، نوید دیتے ہیں کہ ''تھوڑے دنوں کے بعد تو اپنے مقصد سے کامیاب ہوگا'' صبح ہوتے ہی آزاد بخت اپنے محل واپس آتا ہے اور وہیں ان سب درویشوں کو بلوا لیتا ہے۔ پہلے بادشاہ اپنی سرگذشت بیان کرتا ہے جس میں ''خواجہ سگ پرست'' کا قصہ شامل ہے۔ پھر تیسرا اور چوتھا درویش آزاد بخت کے حضور میں اپنے واقعات بیان کرتے ہیں۔ چوتھے قصے کے بعد ہی آزاد بخت کے ہاں لڑکا پیدا ہونے کی خبر آتی ہے اور کچھ دیر بعد یہ خبر بھی آتی ہے کہ جس وقت شہزادے کو نہلا دھلا کر دائی کی گود میں دیا، ایک ابر کا ٹکڑا آیا اور دائی کو گھیر لیا......اور شہزادہ غائب ہوگیا''۔ تیسرے دن وہی بادل پھر آتا ہے اور شہزادے کو جڑاؤ پنگھوڑا میں واپس کر جاتا ہے۔ ہر جمعرات کو یہی ہوتا ہے۔ آزاد بخت ایک جمعرات کو ایک شقہ پنگھوڑے میں رکھ دیتے ہیں اور اس کے جواب میں ایک ہوادار آ کر آزاد بخت اور چاروں درویشوں کو ساتھ لے جا کر جنوں کے بادشاہ: ملک شہپال کے ہاں پہنچا دیتا ہے۔ یہاں آ کر شہپال کے وسیلے سے سب کی مرادیں بر آتی ہیں اور سارے قصوں کے بھید کھل جاتے ہیں اور اس دعا کے ساتھ کہ ''الٰہی! جس طرح یہ چار درویش اور پانچواں بادشاہ آزاد بخت اپنی مراد کو پہنچے اسی طرح ہر ایک نامراد کا مقصدِ دلی اپنے کرم اور فضل سے برلا......''

یہ وہ قالب اور وہ چوکھٹا ہے جو ان پانچوں قصوں کا احاطہ کرتا ہے۔ چاروں درویش، سبز پوش سوار کی ہدایت کے مطابق، زندہ بچ کر ایک جگہ جمع ہوئے ہیں۔ یہ بات واقعیت سے زیادہ توہم پرستی سے تعلق رکھتی ہے۔ آخر میں

چاروں درویشوں کی مرادیں بھی جنوں کے بادشاہ ملک شہپال کی مدد سے بر آتی ہیں۔ یہ واقعہ بھی داستانی مزاج کا حامل ہے یہ بات یاد رہے کہ وہ معاشرہ، جس کے لیے یہ قصے وجود میں آئے ہیں، ان سب باتوں پر دل سے یقین رکھتا تھا۔ خود میر امن اور ان کا ذہن بھی اسی مزاج کا حامل ہے اور ''باغ و بہار'' اسی داستانی فضا کو اُبھارتی ہے۔ وہ پانچوں قصے جو یہاں جمع ہوئے ہیں وہ سب، دوسری داستانوں کے قصوں کی طرح ہیں اور اسی نوعیت سے بیان ہوئے ہیں۔ اس سطح پر ''باغ و بہار'' کو بھی داستان ہی کہنا چاہیے۔

''باغ و بہار'' کا تیسرا قصہ (سرگذشتِ آزاد بخت: قصہ خواجہ سگ پرست) سب سے زیادہ طویل ہے۔ طوالت کے اعتبار سے پہلے درویش کا قصہ اس کے بعد آتا ہے۔ ہر قصے کی صورت ایک دوسرے سے الگ ومختلف ہے۔ پہلے قصے کی صورت سب قصوں سے زیادہ دلچسپ اور زیادہ مربوط ومرتب ہے۔ اس میں جو ''تحیر'' (Suspense) ہے وہ فنی اثر کو گہرا کرتا ہے۔ ابتدا ہی سے ہر واقعہ حیرت میں ڈال دیتا ہے اور ذہن اس کا راز جاننے کے لیے بے چین ہوجاتا ہے۔ جب درویش قلعہ کی دیوار سے ایک صندوق کو نیچے آتے دیکھتا ہے تو وہ حیرت میں پڑ جاتا ہے اور جب وہاں جا کر ڈھکن اٹھاتا ہے تو ''ایک معشوق، خوب صورت، کامنی سی عورت جس کے دیکھنے سے ہوش جاتا رہے، گھایل، لہو میں تر بتر آنکھیں بند کیے کلبلاتی ہے، آہستہ آہستہ ہونٹ ہلتے ہیں اور یہ آواز منہ سے نکلتی ہے اے کم بخت، بے وفا! اے ظالم پر جفا! بدلا اس بھلائی اور محبت کا یہی تھا جو تو نے کیا''۔ یہ دیکھ کر تحیر نقطۂ عروج کو پہنچ جاتا ہے اور ذہن یہ سوچتے ہوئے بے چین ہوجاتا ہے کہ یہ سب کیا بھید ہے؟ قصہ آگے بڑھتا ہے اور جشنِ ضیافت کے بعد جب شہزادی غائب ہوجاتی ہے تو اس بھید کا اثر اور گہرا ہوجاتا ہے۔ خود درویش کی طرح، یہ قصہ پڑھنے والا بھی، راز جاننے کے لیے بے چین ہوجاتا ہے اور جب اس بھید سے آہستہ آہستہ پردہ اٹھتا ہے تو درویش اور شہزادی دونوں گھوڑوں پر سوار ہو کر سفر پر روانہ ہوجاتے ہیں۔ سفر کے دوران میں شہزادی ایک بار پھر غائب ہوجاتی ہے۔ سرگرداں، پریشان درویش اس کی تلاش میں نکلتا ہے اور اب شہزادی کی تلاش پہلے درویش کا مقصدِ حیات بن جاتا ہے۔ یہاں قصہ پڑھنے والے کا ذہن بھی، پہلے درویش کی خواہش کے ساتھ ہوجاتا ہے اور وہ بھی ذہنی طور پر اس کے ساتھ ہی سفر پر روانہ ہوجاتا ہے اور پھر کہیں آخر میں جا کر شہزادی اور درویش ایک دوسرے سے ملتے ہیں۔ کیسے ملتے ہیں؟ یہی عمل قصے کی جان اور پڑھنے والے کی گہری دلچسپی کا سبب ہے۔ اس قصے کا قرینہ (Pattern) یہ ہے کہ اس میں تین دھاگے ساتھ چلتے ہیں اور بعد میں وہ سب مل کر اس طرح ایک ہوجاتے ہیں کہ ایک مسلسل ومربوط قصہ وجود میں آجاتا ہے۔

دوسرے درویش کے قصے کا قرینہ مختلف ہے۔ پہلا درویش یمن کے ملک التجار کا بیٹا ہے اور دوسرا درویش ملکِ فارس کا بادشاہ زادہ ہے جو حاتم طائی کی سخاوت کا قصہ سن کر خود بھی بڑا سخی بن جاتا ہے اور ایک عظیم خیرات خانہ جاری کرتا ہے۔ وہاں ایک دن ایک فقیر آتا ہے اور بصرے کی شہزادی کی سخاوت کا حال بیان کرتا ہے۔ بادشاہ زادہ دشوار گزار سفر طے کر کے بصرے کی شہزادی کے ہاں پہنچتا ہے اور اسے نکاح کا پیغام دیتا ہے۔ شہزادی اپنے ملازم بہروز کے ذریعے اس جوان کا قصہ بتاتی ہے جو ہر مہینے زمرد کا مرتبان لے کر ایک بیل پر سوار ہو کر آتا ہے اور مرتبان کو توڑ کر غلام کو مار ڈالتا ہے۔ شہزادی یہ شرط رکھتی ہے کہ اگر بادشاہ زادہ اس راز کا حال دریافت کرلائے تو وہ شادی کرلے گی۔ اس کے بعد شہزادی والئی بصرہ کی بیٹی کا قصہ سناتی ہے کہ کیسے اس کے باپ نے یہ کہنے پر کہ وہ اپنی قسمت کا کھاتی ہے،

اسے جنگل میں ڈالوادیا جہاں قسمت سے ایک دفینہ اسے ملتا ہے جس سے وہ سب کو فیض پہنچارہی ہے۔ یمن کا بادشاہ زادہ شہر نیم روز کو روانہ ہوتا ہے اور نیم روز کے شہزادے کا یہ راز معلوم کرتا ہے۔ راز معلوم ہونے کے بعد از راہ ہمدردی وہ اس نوجوان شہزادے کی مدد کرنے کے لیے اس پری کی تلاش میں نکلتا ہے لیکن ناکام رہتا ہے اور مایوس ہو کر خودکشی کرنے والا ہوتا ہے کہ وہی سوار برقع پوش اسے نوید دیتے ہیں جیسی پہلے درویش کو دی تھی۔ یہاں بادشاہ زادے اور بصرے کی شہزادی کا قصہ ایک ہے۔ شہر نیم روز کے شہزادے کا دوسرا۔ دونوں قصوں کے دھاگے متوازی چلتے ہیں اور دونوں کے قصوں کا خاتمہ نہیں ہوتا۔ بادشاہ زادے کی سخاوت بصرے کی شہزادی سے ملنے کا بہانہ ہوتی ہے۔ یہ اس قصے کی تمہید ہے جس سے قصے کے دو دھاگے نکلتے ہیں اور دونوں ایک دوسرے پر مبنی ہیں۔ ایک کے خاتمے کے بغیر دوسرے کا خاتمہ نہیں ہوسکتا۔ یہاں دونوں قصوں کا خاتمہ رہ جاتا ہے جس کو جاننے کے لیے پڑھنے والا آخر تک بے چین رہتا ہے۔

آزاد بخت بادشاہ کا قصہ محض ایک دھاگے کا قصہ ہے۔ اس میں خواجہ سگ پرست کا قصہ ہی سب کچھ ہے۔ بادشاہ کا ایک لعل پر ناز کرنا اور وزیر کا اسے بتانا کہ اس سے بہتر کئی لعل ایک کتے کے پٹے میں جڑے ہوئے ہیں۔ آزاد بخت غصے میں آ کر وزیر کو قید کر دیتا ہے اور وزیر کی بیٹی لڑکے کا بھیس بدل کر خواجہ سگ پرست کے پاس پہنچتی ہے اور اسے آزاد بخت تک لے آتی ہے۔ یہ سب قصے کی تمہید ہے۔ وزیر زادی کے ساتھ آزاد بخت کے حضور میں آ کر سگ پرست اپنا قصہ بیان کرتا ہے جو طویل اور سنسنی خیز ہے۔ اس میں واقعات کے بعد واقعات آتے ہیں جن سے سگ پرست دوچار ہوا ہے۔ اس میں خواجہ سگ پرست اور اس کے دو بھائیوں کا حال بیان میں آتا ہے۔ خواجہ سگ پرست ہر بار محبت اور بھائی ہر بار بے وفائی و دشمنی دکھاتے ہیں۔ یہاں وفا اور بے وفائی کی حدیں قیاس سے دور ضرور ہو جاتی ہیں لیکن ان میں مافوق البشر عناصر کم ہیں۔ ان واقعات کے بیان میں مختلف شہروں، ملکوں اور جزیروں کے حالات بھی بیان میں آتے ہیں۔ کنیاز ریباد سے ملاقات، اس کا حال اور وہاں کی بت پرستی کی نوعیت، پھر شاہ بندر سے کش مکش کا قصہ سب قصوں سے زیادہ طویل ہے اور یہاں مہم جوئی (Adventure) کے افسانوں کا سا رنگ گہرا ہو جاتا ہے۔ پڑھتے ہوئے معلوم ہوتا ہے کہ دوسری مختلف داستانوں میں جو سفروں کا حال بیان کیا جاتا ہے یہاں ان سب کا خلاصہ پیش کر دیا گیا ہے۔ بھائیوں کا قصہ سنانے کے بعد خواجہ سگ پرست ان جواہرات کا قصہ بھی سناتا ہے جو کتے کے گلے میں پڑے ہوئے ہیں۔ آخر میں وزیر زادی سے اس کی شادی ہو جاتی ہے اور ان کے بچے آزاد بخت کے ہاں بڑے عہدوں اور منصب پر فائز ہوتے ہیں۔ یہ قصہ بذاتِ خود اپنی جگہ مکمل ہے اور اس کی ترتیب وقرینہ ''الف لیلیٰ'' کے قصوں کی طرح ہے۔

تیسرے درویش کے قصے میں وہ عجم کا بادشاہ زادہ ہے اور اس کا قصہ تمام تر فرنگ کی شہزادی سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کے دو حصے ہو جاتے ہیں۔ ایک طرف نعمان سیاح ہے جو فرنگ کی شہزادی اور اس کے چچازاد بھائی کا قصہ سناتا ہے جو پنجرے میں قید ہے۔ بادشاہ زادہ (تیسرا درویش) بے تاب ہو کر شہزادی کے ملک پہنچتا ہے۔ وہاں معلوم ہوتا ہے کہ وہ شہزادہ جو پنجرے میں قید تھا، قتل کیا جا چکا ہے اور اس کا کوکا اسے صندوق میں رکھ کر شہر میں لیے پھرتا ہے اور اس کا ماتم کرتا ہے۔ اس جوان سے درویش کی ملاقات ہوتی ہے اور وہ اس کے توسط سے شہزادی تک پہنچتا ہے اور اسے حاصل کر لیتا ہے۔ یہ جوان، جس کا نام بہزاد خان ہے، درویش اور شہزادی کو، بادشاہ سے جنگ کر کے نکال لاتا ہے۔

راستے میں ایک دریا پڑتا ہے جس میں گھوڑوں پر سوار شہزادی اور بہزاد خاں ڈوب جاتے ہیں۔ یہ دیکھ کر درویش بھی خود کو ختم کرنے کے لیے دریا میں ڈوب جانا چاہتا ہے لیکن عین اس وقت سوار برقع پوش آ کر بشارت دیتے ہیں کہ مایوس مت ہو۔ دونوں سے تیری ملاقات ہوگی اور اسے ملک روم جانے کی ہدایت کرتے ہیں جہاں اسے دو درویش ملیں گے۔ جب ان سے ملے گا، اپنی مراد کو پہنچے گا۔ یہاں بھی قصے کے دو دھاگے ہو جاتے ہیں جو ایک دوسرے سے پیوست بھی ہیں اور الگ بھی۔

چوتھا درویش بادشاہِ چین کا بیٹا ہے۔ اس کا قصہ سب سے چھوٹا ہے۔ درویش کا باپ مرتے وقت اپنے بھائی کو وصیت کرتا ہے کہ جب میرا بیٹا بڑا ہو جائے تو اس سے اپنی لڑکی کی شادی کر کے تختِ سلطنت اسے دے دینا لیکن چچا اسے مروانے کا حکم دیتا ہے اور مبارک نامی غلام کو یہ کام سونپتا ہے۔ مبارک شہزادے کا دل سے وفادار تھا۔ اسے قتل کرنے کے بجائے وہ جنوں کے بادشاہ ملک صادق کے پاس لے جاتا ہے جو اس کے باپ کا دوست تھا۔ ملک صادق اس شرط پر مدد کرنے کو تیار ہوتا ہے کہ درویش اس کی محبوبہ کو، جس کی تصویر اس کے پاس ہے، تلاش کر کے لائے۔ مبارک اور درویش اسی لڑکی (محبوبہ) کے ملک پہنچتے ہیں۔ وہاں ایک فقیر، لڑکی پر آسیب کا قصہ اسے سناتا ہے جس کے گھر میں، اس کے باپ (بادشاہ) نے اسے ڈال دیا ہے۔ درویش خود اس لڑکی پر عاشق ہو جاتا ہے مگر مبارک کی ہدایت پر اس کے قریب نہیں جاتا اور جب اسے لے کر ملک صادق کے پاس آتا ہے تو مبارک ایک ایسا تیل اس لڑکی کے جسم پر مل دیتا ہے کہ جب وہ ملک صادق کے سامنے آتی ہے تو بدبو سے اس کا دماغ پراگندہ ہو جاتا ہے۔ طیش میں آ کر ملک صادق مبارک اور بادشاہ زادہ (درویش) کو مارنے کی دھمکی دیتا ہے۔ بادشاہ زادہ ملک صادق کا خنجر چھین کر اس کی توند میں گھونپ دیتا ہے۔ غصے میں آ کر ملک صادق اس کے لات رسید کرتا ہے اور جب بادشاہ زادہ (درویش) ہوش میں آتا ہے تو خود کو خارزار جنگل میں پاتا ہے۔ مایوسی کے عالم میں وہ جان دینے والا ہی تھا کہ برقع پوش آ کر کہتے ہیں کہ جلد روم کو جا۔ تین شخص ایسے ہی آگے گئے ہیں۔ ان سے ملاقات کر۔ یہ سارا قصہ چونکہ مبارک (غلام) کی وفاداری کا ہے اس لیے اس میں ایک ہی دھاگا ہے۔ اس میں کل دو واقعات ہیں اسے پڑھتے ہوئے معلوم ہوتا ہے اسے پھیلا کر بیان کرنے کے بجائے قصہ گو نے اسے لپیٹ دیا ہے اور اسی لیے اس قصے کا فنی تاثر اتنا گہرا نہیں ہے جتنا مثلاً پہلے درویش کی سیر کا ہے۔

مجموعی طور پر ''باغ و بہار'' کو دیکھیے تو اس میں ترتیب، تعمیر تو روایتی انداز کی ہے لیکن قصہ گوئی کی قوت بے پناہ ہے۔ یہ قوتِ قصہ گوئی اسی سطح کی ہے جو الف لیلیٰ کا طرۂ امتیاز ہے۔ تمام قصوں کے تار الجھتے سلجھتے جاتے ہیں اور تحیر و تجسس کی کیفیت کہیں کم نہیں ہوتی۔ قصے سے قصہ نکلتا ہے۔ ہر خاص آدمی اپنا قصہ سناتا ہے اور ہر قصہ دوسرے قصے سے جڑ جاتا ہے۔ واقعات کثرت سے بیان میں آتے ہیں اور ان سے وابستہ اشخاص اپنی تعجب انگیز حرکات و سکنات سے قصہ پڑھنے والے کو اپنی طرف متوجہ کر لیتے ہیں۔ قصہ پڑھتے ہوئے واقعات کے دور از قیاس ہونے کی طرف دھیان نہیں جاتا اور افراد (کرداروں) کا بے ڈھنگا پن بھی بُرا نہیں لگتا۔ عدم یقینی التوا میں پڑ جاتی ہے اور خواب کی سی دنیا پڑھنے والے کو محویت کے عالم میں لے جاتی ہے۔ اس لحاظ سے ''باغ و بہار'' کو قوتِ قصہ گوئی کا شاہ کار کہنا چاہیے۔ سب قصوں میں یہ قوت یکساں نہیں ہے لیکن جہاں کم بھی ہے وہاں بھی پُر تاثیر ہے اور قاری کو اپنی گرفت میں لیے رہتی ہے۔ خواجہ سگ پرست کے قصے کے تار بار بار الجھتے ہیں اور ہر بار، فضا بدل جانے کے باوجود، خواجہ سگ پرست کی بے

حد مروت و محبت اور اس کے بھائیوں کی انتہائی بے وفائی اس لیے ناگوار نہیں گزرتی کہ داستان کی موجود فضا میں یہ سب کچھ فطری نظر آنے لگتے ہیں۔ آخری دو قصوں میں اختصار دلچسپی کو قدرے کم کر دیتا ہے مگر جہاں تک واقعات کے بیان اور قصے کی اٹھان کا تعلق ہے وہ دلچسپ رہتے ہیں۔ مجموعی اثر و تاثیر، فنی سلیقہ، بیان کی جاذبیت یہ سب مل کر اسے ایک ایسا شاہکار بنا دیتے ہیں جو ہمیشہ دلچسپی سے پڑھا جائے گا۔

میرا خیال ہے کہ آج کے سائنسی دور کی محیر العقل ایجادات کے درمیان ''باغ و بہار'' یا دوسری داستانوں مثلاً ''طلسم ہوشربا'' وغیرہ میں درج مافوق البشر واقعات اب اور فطری نظر آئیں گے۔ چاروں طرف آواز سے زیادہ اڑان والے طیاروں کے زمانے میں تختِ سلیمانی، اڑن کھٹولا، کل کا گھوڑا اب ہمیں حیرت میں نہیں ڈالتا بلکہ عام فطری منظر کا حصہ نظر آتا ہے جسے جدید ذہن بھی اب قبول کر لیتا ہے۔ جادوگروں اور ساحروں کے آگ برساتے اور فوجوں کو ہلاک کرتے ہوئے آتشیں گولے اب ہر طرف جنگوں میں دکھائی دیتے ہیں۔ افغانستان اور عراق پر امریکہ کے حالیہ حملوں کے مناظر ہم سب نے ٹیلی وژن (جام جم) پر خود اپنی آنکھوں سے دیکھے ہیں۔ پہلے ''جام جم'' ایک تھا اور صرف بادشاہ جمشید کے پاس تھا۔ اب یہ گھر گھر پہنچ گیا ہے۔ اسی لیے داستانوں میں بیان کی جانے والی جنگیں اور دوسرے واقعات اب زیادہ فطری دکھائی دیتے ہیں اور ان کی سنسنی خیزی آج بھی ہمیں متاثر کرتی ہے۔

''باغ و بہار'' میں واقعات کے بیان کے ساتھ ساتھ ادب آداب، مجلسی طور طریقے، رکھ رکھاؤ، ضیافتوں اور سامانِ آرایش وغیرہ کے بیانات بھی ساتھ چلتے ہیں مگر وہ زیادہ طویل نہیں ہیں اور ایسے توازن سے آتے ہیں کہ واقعات سے دھیان نہیں ہٹتا۔ ہر واقعہ اس دور کی تہذیب کے مختلف پہلوؤں کے ساتھ بیان میں آتا ہے اور قصے کی فضا کو مزید دلچسپ اور پرکشش بنا دیتا ہے۔ اس عمل سے ''باغ و بہار'' میں زندگی و تہذیب کی ترجمانی کا دل آویز رنگ جھلکنے لگتا ہے۔ دعوتوں اور ضیافتوں کے بیانات، درباروں کا رکھ رکھاؤ، رسوم و رواج، بادشاہوں کے استقبال کے طور طریقے، جلوس کی سواری وغیرہ سے اس دور کی زندگی کی جیتی جاگتی تصویر نظروں کے سامنے آجاتی ہے۔ اس تصویر میں زندگی اس لیے بھی محسوس ہوتی ہے کہ یہ طور طریقے میر امنؔ کے زمانے میں رائج تھے اور اس کی جھلکیاں خود انھوں نے دیکھی تھیں۔ میر امن نے بیان کیا ہے کہ ضیافتوں میں کون کون سے کھانے ہوتے تھے۔ کھانے کے اوقات کیا تھے۔ ظروف کس قسم کے ہوتے تھے۔ لوگ سفر کیسے کرتے تھے اور سفر میں کیا کیا سامان ساتھ ہوتا تھا۔ باغات کیسے ہوتے تھے۔ کس قسم کے پھول اگائے جاتے تھے۔ حویلی کس طرح سجائی جاتی تھی اور اس میں کیا کیا سامانِ آرایش رکھے جاتے تھے۔ امرا و شرفا کیا لباس پہنتے تھے۔ مہمان نوازی کی کیا نوعیت تھی۔ ملازمین کو کن ناموں سے پکارا جاتا تھا۔ ان کے منصبی نام کیا تھے۔ عورتیں کس طرح سنگھار کرتی تھیں۔ کون سے زیورات پہنتی تھیں۔ لڑکیوں کے کیا مشغلے تھے۔ اس زمانے کے لوگوں کے عقائد کیا تھے۔ دعاؤں کی کیا اہمیت تھی۔ کون کون سے موسم ہوتے تھے۔ بادشاہ و شرفا کے ہاں بچوں کی تعلیم کا کیا انتظام تھا اور کس قسم کی تعلیم دی جاتی تھی۔ باغ و بہار کو پڑھ کر اس دور کی تہذیب کی ایک واضح تصویر سامنے آجاتی ہے۔ یہ سب تصویریں آج بھی اس لیے جیتی جاگتی سی محسوس ہوتی ہیں کہ یہ سب واقعیاتی ہیں۔ میر امن نے انھیں اس طرح بیان کیا ہے جس طرح انھوں نے دیکھا یا براہِ راست دیکھنے والوں سے سنا تھا۔ اس لیے باغ و بہار آج بھی ایک زندہ کتاب ہے اور آنے والے زمانوں میں بھی اسی لیے دلچسپ اور زندہ رہے گی۔

اب ایک اور سوال یہ سامنے آتا ہے کہ اس قصے میں وہ کون سے افراد (کردار) ہیں جو زندگی کی ترجمانی

کرتے ہیں اور جن کو زندہ کہا جا سکتا ہے۔ ''باغ و بہار'' کے افراد کو ہم جدید معنی میں ''کردار'' تو اس لیے نہیں کہہ سکتے کہ انھیں مبالغے کے دائرے میں لا کر بگاڑ دیا گیا ہے اور انھیں، روایتی انسانوں کے مطابق بنا کر، پھل سادیا گیا ہے۔ یہ سب لوگ ویسے ہی ٹائپ ہیں جیسے ہر داستان میں نظر آتے ہیں سوائے ان چند کے جو دل پر نقش ہو جاتے ہیں۔ آزاد بخت ایک روایتی قسم کا بادشاہ ہے جو بوڑھا ہو رہا ہے اور اولادِ نرینہ سے محروم ہے۔ چاروں درویش بھی روایتی شہزادے یا سوداگر زادے ہیں۔ عشق کا تیر سب کے کاری لگا ہے اور اسی لیے انھیں زندگی تن پر بھاری لگ رہی ہے۔ سب مصائب میں مبتلا ہیں اور غیب کی مدد سے اپنے مقصد تک پہنچے ہیں۔ ان افراد کی فطرت میں کوئی ایسی بات نہیں ہے کہ ہمیں ان سے گہری ہمدردی پیدا ہو جائے یا ان کی عظمتیں ہمیں متاثر کریں مگر جن لوگوں سے وہ ملتے ہیں ان میں سے کچھ افراد ایسے سامنے آتے ہیں جن کا بے ڈھنگا پن ہمیں حیرت میں ڈال دیتا ہے اور جن کے عمل کا تاثر ہمارے حافظے میں محفوظ رہ جاتا ہے۔ سب سے زیادہ تاثر پہلے درویش کے قصے کی ہیروئن کا ہے جو ملک دمشق کے سلطان کی بیٹی ہے۔ پہلے اس کی بے بسی، پھر ذہانت، بد دماغی اور آخر میں درویش سے زندگی بھر کی رفاقت اسے تمام روایتی شہزادیوں سے، جو دوسرے قصوں میں آئی ہیں، بالاتر و مختلف کر دیتی ہے۔ اسی قصے میں یوسف سوداگر کا تاثر بھی، بدصورت لونڈی سے بے پناہ عشق کی وجہ سے، باقی رہ جاتا ہے۔ اس قصے کے زیادہ موثر ہونے کی وجہ دراصل ان کے تصورات کی قوت ہے۔

دوسرے درویش کی سیر میں سب سے زیادہ تاثر اس جوان کا ہے جو زرد بیل پر زین باندھے سوار آتا ہے:

> ''ناگاہ جوان بہ دستور زرد بیل پر زین باندھے سوار ہو کر آ پہنچا اور اتر کر دو زانو بیٹھا۔ ایک ہاتھ میں ننگی سیف اور ایک ہاتھ میں بیل کی ناتھ پکڑی اور مرتبان غلام کو دیا۔ غلام ہر ایک کو دکھا کر لے گیا۔ آدمی دیکھ کر رونے لگے۔ اس جوان نے مرتبان پھوڑا اور غلام کو ایک تلوار ایسی ماری کہ سر جدا ہو گیا اور آپ سوار ہو کر مڑا''

اس شہزادے (دوسرے درویش کی سیر) کا قصہ بھی اس تاثر کو اور گہرا کر دیتا ہے حالانکہ اس میں مافوق البشر عناصر بھی کافی موجود ہیں۔

''خواجہ سگ پرست'' بھی بار بار کی دور از قیاس حماقت کے باوجود، ایک زندہ و متحرک چیز ہے۔ اس سے ملاقات ہونے والوں میں ''وزیر زادی'' جو مرد کے لباس میں سامنے آتی ہے باغ و بہار کے قاری کو متاثر کرتی ہے۔ اسی طرح ''کنیا زیرباد'' بھی ہندو عورت کا ایک پرزور تاثر ذہن پر ثبت کرتی ہے۔ کتے کی حرکات اور اس کی وفاداری بھی دل میں بیٹھ جاتی ہے۔

تیسرے درویش کے قصے میں ''کٹنی'' کے ساتھ ساتھ بہزاد خاں کا عزم اور اس کی کارگزاری ایک ایسے ہیرو کا تاثر دیتی ہے جو کسی اور قصے میں نہیں ملتا۔

چوتھے قصے میں شیدی مبارک (غلام) اپنی ذہانت، مستقل مزاجی اور وفاداری سے ذہن میں محفوظ رہ جاتا ہے۔ یہ سب افراد مل کر ''باغ و بہار'' کو الف لیلیٰ کی طرح زندگی کا ترجمان بنا دیتے ہیں۔

''باغ و بہار'' کا ''نوطرز مرصع'' سے مقابلہ کیا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ میر امن ہر فرد میں کچھ نہ کچھ جان ضرور ڈال دیتے ہیں۔ یہ اثر اس وجہ سے بھی ہے کہ میر امن اپنے ''افراد'' کی بول چال کو زیادہ فطری اور واقعیاتی انداز میں بیان کرتے ہیں۔ یہی افراد ''نوطرز مرصع'' میں پتھر سے بنے رہتے ہیں اور ''باغ و بہار'' میں بولنے لگتے ہیں۔

”ٹھیٹ ہندوستانی گفتگو“ کو برتنے سے میرامن ڈراما نگار/ ناول نگار کا سا کام کر گئے ہیں۔ ڈراما نگار یا ناول نگار کرداروں کی تخلیق ان کی بول چال ہی سے کرتا ہے اور بول چال کی زبان کے انفرادی نکتوں کو پکڑ کر لکھ دیتا ہے۔ ہمارے ہاں میرامن سے پہلے اگر مکالمے آتے تھے تو عام طور پر بناوٹی زبان میں ہوتے تھے جیسے کہ ”نوطرز مرصع“ یا داستانوں میں ہمیں ملتے ہیں۔ میرامن نے انھیں فطری سطح پر لا کر اردو میں ناول نگاری کا بیج بو دیا اور یہی وجہ ہے کہ ”باغ و بہار“ داستان ہونے کے باوجود ناول نگاری کے جدید دور میں بھی ایک زندہ چیز ہے اور کردار نگاری کی ابتدائی منزل کا سراغ دیتی ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے لکھا ہے کہ ”میرامن کے یہاں ”مکالمہ“ اور ”بیان“ کی زبان ایک ہی ہے۔ اس معنی میں وہ ناول نگار کے دائرے سے نکل کر پھر داستان نگار کے دائرے میں واپس آ جاتے ہیں مگر ناول کی تاریخ میں ان کی سب سے بڑی اہمیت یہ رہے گی کہ انھوں نے ناول کے لیے موزوں زبان کی بنیاد ڈالی“[۳۴] میرامن کے ”بیان“ میں عام بول چال کی زبان کے ساتھ، ان کے اپنے مشاہدات و تجربات بھی شامل ہیں جن سے ”بیان“ میں واقعیاتی رنگ پیدا ہو گیا ہے مثلاً جزیرۂ فرنگ کا یہ بیان دیکھیے جو واضح طور پر انگریزی دور کے کلکتے کا بیان ہے:

> عجیب شہر دیکھا کہ کوئی شہر اس شہر کی خوبی کو نہیں پہنچتا۔ ہر ایک بازار و کوچے میں پختہ سڑکیں بنی ہوئی اور چھڑکاؤ کیا ہوا۔ صفائی ایسی کہ ایک تنکا کہیں پڑا نظر نہ آیا، کوڑے کا تو کیا ذکر ہے۔ اور عمارتیں رنگ بہ رنگ کی اور رات کو راستوں میں دو رستہ قدم بہ قدم روشنی اور شہر کے باہر باغات کے جن میں عجائب گل بوٹے اور میوے نظر آئے کہ سوائے بہشت کے کہیں اور نہ ہوں گے“

کہیں کہیں مکالموں میں ایسی باتیں آ جاتی ہیں جو میرامن کے تجربے سے سنواری گئی ہیں مثلاً تیسرے درویش کی سیر میں ”کٹنی“ کی باتیں:

> ”مجھے جو کم بختی لگی، دروازہ بند نہ کیا، ایک بڑھیا شیطان کی خالا، اس کا خدا کرے منھ کالا۔ ہاتھ میں تسبیح لٹکائے، برقع اوڑھے، دروازہ کھلا پا کر دھڑک چلی آئی اور سامنے ملکہ کے کھڑے ہو کر، ہاتھ اٹھا کر دعا دینے لگی کہ الٰہی! تیری نتھ چوڑی سہاگ کی سلامت رہے اور کماؤ کی پگڑی قائم رہے۔ میں غریب رنڈیا فقرنی ہوں۔ ایک بیٹی میری ہے کہ وہ دو جی سے پورے دنوں درد زہ میں مرتی ہے اور مجھ کو اتنی وسعت نہیں کہ ادّھی کا تیل چراغ میں جلاؤں، کھانے پینے کو تو کہاں سے لاؤں۔ اگر مر گئی تو گور کفن کیوں کر کروں گی اور جنی تو دائی جنائی کو کیا دوں گی۔ اور جچّا کو ستھوارا کہاں سے پلاؤں گی؟ آج دو دن ہوئے ہیں کہ بھوکی پیاسی پڑی ہے۔ اے صاحبزادی! اپنی خیر کچھ ٹکڑا پارچہ دلا تو اس کو پانی پینے کا ادھار ہے“

ایسے بیان سے ”باغ و بہار“ کی رومانی فضا میں واقعیت کا رنگ آ جاتا ہے۔ اور معلوم ہوتا ہے کہ میرامن زندگی کے اپنے تجربے اور مشاہدے رقم کر کے جیتی جاگتی حقیقی زندگی کی تصویریں اُتار رہے ہیں۔ آزاد بخت کی سرگذشت کا وہ حصہ دیکھیے جہاں وزیرزادی خواجہ سگ پرست کو لے کر آتی ہے اور اپنے گھر میں سوداگر بچے کے بھیس میں داخل ہوتی ہے۔ اور ماں سے ملتی ہے تو بیان میں میرامن کا مشاہدہ شامل ہو کر واقعیت کے رنگ کو واضح اور گہرا کر دیتا ہے اور ٹھیٹ

اردو گفتگو اس میں ایک ایسی روح پھونک دیتی ہے کہ ''باغ و بہار'' اخذ و ترجمہ کے بجائے تصنیف بن جاتی ہے۔ یہ دیکھنے کے لیے کہ ''باغ و بہار'' میں اخذ و ترجمہ کی نوعیت کیا ہے، میر امن کا وہ بیان پڑھیے جو انھوں نے اپنی دوسری کتاب ''گنج خوبی'' کی تمہید میں درج کیا ہے: لکھتے ہیں:

''فقط فارسی کے ہو بہو معنی کہنے میں کچھ لطف اور مزہ نہ دیکھا، اس لیے اصل مطلب کو لے کر، اپنے محاورے میں سارا احوال بیان کیا اور جس طرح شیخ سعدی شیرازی کی ''گلستان'' لچ فارسی کے مکتب میں پہلے کام آتی ہے، ویسے ہی میں نے بھی اردوئے معلاّ کی زبان کو بے پیچ ورکاو، جیسے بادشاہ سے لے کر امراء اور ان کے ملازم بولتے ہیں، بولا۔ والا نہ عربی اور فارسی کی لغتیں اور اصطلاحیں چاہتا تو بہت سی بھر دیتا، لیکن یہ زبان کچھ کیفیت نہ پاتی بلکہ آمیزش پا کر کچھ اور کی اور ہو جاتی۔ اب یہ مبتدی کے واسطے فائدے مند اور منتہی صاحب دریافت کو پسند آئے گی کہ کیا بے لگاؤ دریاؤ کی مانند اس کی عبارت رواں اور مثال گھوڑے بادپا کے، کہ میدان ہموار اور صاف پاتا ہے، دواں ہے'' [۳۵]

میر امن نے یہی کام تخلیقی سطح پر ''باغ و بہار'' میں کیا یعنی ''اصل مطلب کو لے کر اپنے محاورے میں سارا احوال'' اس طور پر بیان کیا کہ گل کرسٹ کی فرمائش کے مطابق اردو گفتگو ''جو اردو کے لوگ ہندو مسلمان، عورت، مرد، لڑکے بالے، خاص و عام آپس میں بولتے چالتے ہیں'' اس میں در آئی۔ یہاں قصہ تو ''نوطرز مرصع'' سے اخذ کیا گیا ہے لیکن بیان ان کے تجربے و مشاہدے کے ساتھ پوری طرح میر امن کا ہے اور اسی وجہ سے ''باغ و بہار'' ترجمہ نہیں بلکہ میر امن کی تصنیف بن جاتی ہے۔ ''گنج خوبی'' میں میر امن اس سطح تک نہیں پہنچتے۔ ''باغ و بہار'' میں میر امن عربی فارسی کے بوجھل الفاظ استعمال نہیں کرتے بلکہ خالص ٹکسالی اردو لکھتے ہوئے عربی و فارسی کے وہ الفاظ، جو بول چال کی زبان میں گھل مل کر ایک جان ہو گئے ہیں، بے تکلفی سے استعمال کرتے ہیں۔ یہی نثر ''باغ و بہار'' کی جان ہے۔ وہ بات چیت کے لہجے کو اپنے بیان میں اس طرح ابھارتے ہیں کہ نثر لو دینے لگتی ہے۔ اسی خصوصیت کی وجہ سے اس نثر میں، اٹھارویں صدی عیسوی کے مختلف طبقات کی بول چال کی زبان، اپنے تیور اور رنگا رنگ لہجوں کے ساتھ محفوظ ہو گئی ہے۔ اس نثر کا مزہ سدا بہار ہے۔ طوالت کے ڈر سے بہت سی مثالیں تو نہیں دی جا سکتیں لیکن بول چال کی زبان میں عورتوں کی زبان کے یہ چند نمونے دیکھیے۔ واضح رہے کہ عورتوں کی زبان میں بھی بیگمات کی زبان الگ ہے۔ بادشاہ زادیوں کی زبان جدا ہے اور باندیوں کی بولی ٹھولی الگ ہے اور یہ زبان موقع و محل کے عین مطابق استعمال ہوئی ہے جس سے ساری تصنیف مہک اٹھی ہے:

''میرے بدلے میر عیبوں کو اپنے پیٹ میں رکھ کر چھوڑا تھا لیکن میری تلاش میں تھیں۔ جب مجھے اس حالت میں دیکھا اور سب ماجرا سنا، آنسو بھر لائیں اور فرمایا: اے کمبخت ناشدنی، تو نے جان بوجھ کر نام و نشان بادشاہت کا سارا کھویا۔ ہزار افسوس اور اپنی زندگی سے بھی ہاتھ دھویا۔ کاش کہ تیرے عوض میں پتھر جنتی تو صبر آتا۔ اب بھی توبہ کر، جو قسمت میں تھا سو ہوا۔ اب آگے کیا کرے گی؟ جیوے گی یا مرے گی.....''

دوسرے درویش کی سیر کا یہ اقتباس دیکھیے۔ یہاں عورتوں کی زبان و محاورہ کا لہجہ ذرا سا بدل کر قوت بیان کو نمایاں کر رہا

ہے:

''وزیر کے محل کے آدمی حیران ہوئے کہ یہ مرد کون گھس آیا۔ سوداگر بچہ (یعنی بیٹی وزیر کی) اپنی ماں کے پانو پر جا گری اور روئی، اور بولی کہ میں تمھاری ماں جائی ہوں۔ سنتے ہی وزیر کی بیگم گالیاں دینے لگی کہ اے تتری! تو بڑی شتا ہو نکلی، اپنا منھ تو نے کالا کیا اور خاندان کو رسوا کیا۔ ہم تو تیری جان کو رو پیٹ کر، صبر کر کے تجھ سے ہاتھ دھو بیٹھے تھے، جا دفع ہو''۔

بڑھیا شیطان کی خالا، کٹنی کا اقتباس ہم پہلے دے آئے ہیں۔ ان سب کو ملا کر پڑھیے تو محسوس ہوگا کہ ان سب میں رنگا رنگی ہے، بیان میں تنوع ہے، تکرار نہیں ہے۔ زبان کا لہجہ اور ذخیرۂ الفاظ موقع و محل کے عین مطابق ہیں اور ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ بات چیت کا لہجہ سارے بیان پر غالب ہے۔ سرگذشت آزاد بخت میں کنیا زیرباد، جو ہندو ہے، ان الفاظ میں اپنی بپتا سناتی ہے:

''اے جوان! اب میرا ماجرا سن۔ میں کنیا، زیرباد کے دیس کے راجا کی ہوں اور وہ گبرو، جو زندانِ سلیمان میں قید ہے، اس کا نام بہرہ مندہ ہے، میرے پتا کے منتری کا بیٹا ہے۔ ایک روز مہاراج نے آگیا دی کہ جتنے راجا اور کنور ہیں، میدان میں زیر جھرو کے نکل کر، تیر اندازی اور چوگان بازی کریں، تو گھڑ چڑھی اور کسب ہر ایک کا ظاہر ہو۔ میں رانی کے نیڑے، جو میری ماتا تھیں، اٹاری پر اوجھل میں بیٹھی تھی اور دائیاں اور سہیلیاں حاضر تھیں، تماشا دیکھتی تھی۔ یہ دیوان کا پوت سب میں سندر تھا اور گھوڑے کو کاوے دے کر کسب کر رہا تھا، مجھ کو بھایا اور دل سے اس پر ریجھی۔ مدت تلک یہ بات گپت رکھی''

تیسرے درویش کی سیر کا یہ اقتباس دیکھیے۔ اس نثر کا رنگ قدرے جدا ہے لیکن عام طور بول چال کی زبان اسی طرح حاوی و برقرار ہے۔ یہی وہ رنگ ہے جو ساری ''باغ و بہار'' پر چڑھا ہوا ہے:

''جب شہر کے دروازے پر آیا۔ ایک نعرہ مارا اور تبر سے قفل کو توڑا اور نگہبانوں کو ڈانٹ ڈپٹ کر للکارا کہ بڑ چودو! اپنے خاوند کو جا کر کہو کہ بہزاد خاں، ملکہ مہر نگار اور شہزادۂ کام گار کو، جو تمھارا داماد ہے، ہانکے پکارے لیے جاتا ہے۔ اگر مردی کا کچھ نشہ ہے تو باہر نکلو اور ملکہ کو چھین لو۔ یہ نہ کہیو کہ چپ چاپ لے گیا۔ نہیں تو قلعے میں بیٹھے آرام کیا کرو۔ یہ خبر بادشاہ کو جلد جا پہنچی۔ وزیر اور میر بخشی کو حکم ہوا کہ ان بذات مفسدوں کو باندھ کر لاؤ یا ان کے سر کاٹ کر حضور میں پہنچاؤ۔ ایک دم کے بعد غٹ فوج کا نمود ہوا اور تمام زمین و آسمان گرد باد ہو گیا۔ بہزاد خاں نے ملکہ کو اور اس فقیر کو ایک در میں پل کے، کہ بارہ پلے اور جون پور کے پل کے برابر تھا، کھڑا کیا اور آپ گھوڑے کو تنگیا کر اس فوج کی طرف پھرا اور شیر کے مانند گونج کر، مرکب کو ڈپٹ کر، فوج کے درمیان گھسا۔ تمام لشکر کائی سا پھٹ گیا اور یہ دونوں سرداروں تلک جا پہنچا۔ دونوں کے سر کاٹ لیے۔ جب سردار مارے گئے، لشکر تتر بتر ہو۔ وہ کہاوت ہے: سر سے سرواہ جب بیل پھوٹی رائی رائی ہوگئی''۔

زبان و بیان کا یہ تنوع ''باغ و بہار'' کی نثر کا حسن ہے، منفرد رنگ ہے۔ میر امن بول چال کی زبان، کو ادبی سطح پر استعمال

کر کے، اردو نثر کی اس توانائی کا اظہار کرتے ہیں جو موجود ہونے کے باوجود اب تک اس طرح استعمال نہیں ہوئی تھی۔ یہ ایک نیا راستہ تھا جس پر دور تک چل کر میر امن نے آئندہ آنے والوں میں اعتماد کا ایسا صور پھونکا کہ اردو نثر کا رخ اور راستہ ہی بدل دیا۔ اس نثر میں کسی بات کو بیان کرنے میں کسی قسم کا گنجلک پن نہیں ہے اسی لیے نثر میں سچے موتیوں کی سی آب آ گئی ہے۔ میر امن جو بات کہتے ہیں اس کے لیے وہی الفاظ اور اصطلاحیں لاتے ہیں جو اس سے مخصوص ہیں مثلاً ایک جگہ جواہرات کا ذکر کرتے ہیں تو بیان نثر میں یہ صورت اختیار کرتا ہے:

''ہر ایک قسم کے جواہر دیکھے کہ ایک ایک دانہ ان کا خراج سلطنت کا کہا چاہیے۔ ایک سے ایک ان مول، ڈول میں اور تول میں اور آب داری میں۔ اور ان کی چھوٹ پڑنے سے سارا مکان بوقلموں ہو گیا''

اب اس کے بعد وہ مقام دیکھیے جہاں وہ تیر چلانے کے عمل کو بیان کرتے ہیں:

''گھوڑا ابھی باد سے باتیں کرتا تھا لیکن اس کی گرد کو نہ پہنچا۔ وہ رہوار بھی پسینے پسینے ہو گیا اور میری بھی جیب مارے پیاس کے چٹخنے لگی۔ پر کچھ بس نہ چلا شام ہونے لگی اور میں کیا جانوں کہ کہاں سے کہاں نکل آیا۔ لاچار ہو کر اسے بھلاوا دیا اور ترکش میں تیر نکال کر اور قربانی سے کمان سنبھال کر، چلّے میں جوڑ کر، کشش کان تک لا کر، ران کو اس کی تاک اللہ اکبر کہہ کر مارا۔ بارے پہلا ہی تیر اس کے پانو میں ترازو ہوا، تب لنگڑاتا ہوا پہاڑ کے دامن کی سمت چلا''۔

یہی صورت ذخیرۂ الفاظ کی ہے۔ موقع و محل کے مطابق ایسے موزوں الفاظ نثر کو سجاتے ہوئے سامنے آتے ہیں کہ نثر فنی اثر کے اعتبار سے منہ سے بول اٹھتی ہے۔ مثلاً یہاں دیکھیے۔ چنوں کا کھیت ہے اور جو الفاظ استعمال کیے گئے ہیں ان سے زیادہ موزوں الفاظ تلاش نہیں کیے جا سکتے:

''وہ کھیت چنوں کا تھا۔ وہ آدمی آگ کا الاؤ جلا کر، بونٹوں کے ہولے کرتے تھے اور کھاتے تھے''

''بونٹ'' ہرے (کچے) چنے کو کہتے ہیں اور ''ہولے'' الاؤ پر بھنے ہوئے بونٹ کو کہتے ہیں۔ بول چال کی زبان میں لکھی جانے والی یہ نثر جب مربوط جملوں کے ساتھ بیان میں آتی ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ ایک شفاف دریا ہے جو مناسب تیزی سے رواں دواں ہے۔ پہلے درویش کی سیر میں بہن اپنے چہیتے بھائی سے اس طرح مخاطب ہوتی ہے:

''ایک دن وہ بہن، جو بجائے والدہ کے میری خاطر رکھتی تھی، کہنے لگی: اے بیرن! تو میری آنکھوں کی پتلی اور ماباپ کی موئی مٹی کی نشانی ہے۔ تیرے آنے سے میرا کلیجا ٹھنڈا ہوا۔ جب تجھے دیکھتی ہوں باغ باغ ہوتی ہوں۔ تو نے مجھے نہال کیا، لیکن مردوں کو خدا نے کمانے کے لیے بنایا ہے۔ گھر میں بیٹھے رہنا ان کو لازم نہیں۔ جو مرد نکھٹو ہو کر گھر سیتا ہے اس کو دنیا کے لوگ طعنہ مہنا دیتے ہیں، خصوص اس شہر کے آدمی۔ چھوٹے بڑے بے سبب تمھارے رہنے پر کہیں گے: اپنے باپ کی دولت دنیا کھا کر بہنوئی کے ٹکڑوں پر آ پڑا۔ یہ نہایت بے غیرتی اور میری تمھاری ہنسائی اور ماباپ کے نام کو سبب لاج لگنے کا ہے۔ نہیں تو میں اپنے چمڑے کی جوتیاں بنا کر پہناؤں اور کلیجے میں ڈال رکھوں۔ اب یہ علاج ہے کہ سفر کا قصد کرو۔ خدا جانے تو دن پھریں......''

یہ لہجہ یہ انداز بیان ایسا ہے جیسے باتیں کرتے ہیں۔ خالص ٹکسالی بول چال کی زبان کا استعمال، اظہار بیان کی مٹھاس، موقع و محل کے مطابق روزمرہ، محاورہ اور الفاظ کا برتاؤ وہ خصوصیات ہیں جو "باغ و بہار" کی سدا بہار نثر کا جوہر ہیں:

"دل اس وقت سے مکدر رہوا اور ناخوشی مزاج پر چھا گئی۔ تس پر قیامت اُس ایسے تیسے نے یہ کی، کہ ساقی اس چھنال کو بنایا۔ اس وقت میں اپنا لہو پیتی تھی اور جیسے طوطی کو کوئی کوّے کے ساتھ ایک پنجرے میں بند کرتا ہے، نہ جانے کی فرصت پاتی تھی اور نہ بیٹھنے کو جی چاہتا تھا۔ قصہ مختصر، وہ شراب بوند کی بوند تھی جس کے پینے سے آدمی حیوان ہو جائے۔ دو چار جام پے در پے اسی تیز آب کے جوان کو دیے اور آدھا پیالا جوان کی منت سے میں نے بھی زہر مار کیا۔ آخر وہ پلشت، بے حیا، بھی بدمست ہو کر اس مردود سے بے ہودہ ادائیں کرنے لگی اور وہ چبلا بھی نشے میں بے لحاظ ہو چلا اور نامعقول حرکتیں کرنے لگا۔ مجھے یہ غیرت آئی، اگر اس وقت زمین بھی پھاٹے تو میں اس میں سما جاؤں لیکن اس کی دوستی کے باعث میں بلّلی اس پر بھی چپ ہو رہی۔ پردہ تو اصل کا پاجی تھا، میرے اس درگذر کرنے کو نہ سمجھا، نشے کی لہر میں اور بھی دو پیالے چڑھا گیا کہ رہتا سہتا ہوش جو تھا، وہ بھی گم ہوا اور میری طرف سے مطلق دھڑکا جی سے اٹھا دیا۔ بے شرمی سے شہوت کے غلبے میں، میرے روبرو اس بے حیا نے اس بندوڑ سے صحبت کی اور وہ پچھل پائی بھی اس حالت میں نیچے پڑی ہوئی نخرے تلّے کرنے لگی اور دونوں میں چوما چاٹی ہونے لگی۔ نہ اس بے وفا میں وفا، نہ اس بے حیا میں حیا، جیسی روح ویسے فرشتے، میری اس وقت سے یہ حالت تھی جیسے اوسر چوکی ڈومنی، گاوے تال بے تال...."

اس نثر میں دیکھیے کہ کیسی رچاوٹ کے ساتھ، عام بول چال کی زبان ادائیگی مطلب کے لیے استعمال ہوئی ہے۔ بیان میں ایک ایسا فطری آہنگ، ایک ایسا توازن ہے کہ کسی لفظ کو اپنی جگہ سے نہیں ہٹایا جا سکتا۔ کہاوتیں اور محاورے بیان میں موتی کی طرح جڑے ہوئے روشنی دے رہے ہیں۔ وہ لوگ جو بول چال کی عام زبان کی قوت دیکھنا اور جاننا چاہتے ہیں انھیں "باغ و بہار" اور اردو "خطوط غالب" میں اس نثر کی عظمتوں اور تخلیقی قوت کو تلاش کرنا چاہیے۔ نثر اگر بول چال کی زبان سے قریب رہے تو بیان سے از خود روشنی پھوٹنے لگتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ "نوطرز مرصع" تاریخ کی جھولی میں جا گرتی ہے اور "باغ و بہار" پورے منظر پر چھا جاتی ہے۔

اس نثر میں مترادفات بھی کثرت سے آتے ہیں لیکن یہ ایک ہی بات کی تکرار نہیں کرتے بلکہ بات کو حسب ضرورت پھیلا کر روشن کر دیتے ہیں۔ "باغ و بہار" میں جہاں جہاں مترادفات آئے ہیں، وہ مترادف ہونے کے باوجود، الگ سے اپنے علیحدہ معنی بھی رکھتے ہیں مثلاً یہ جملے دیکھیے:

(۱) "جتنے چور چکار، جیب کترے، صبح خیزے، اٹھائی گیرے، دغا باز تھے......"

یہ سب لوگ چورا چکے ہیں لیکن ہر مترادف، چوری کی مختلف نوعیتوں اور پہلوؤں کا اظہار کر رہا ہے اور محض ایک ہی بات کو دہرا نہیں رہا ہے۔ مترادفات کے برتنے کی "باغ و بہار" میں عام طور پر یہی صورت ملتی ہے۔

(۲) "اور روز راتب یتیم، اسیر، عیال داروں محتاجوں اور رانڈ بیواؤں کو کر دیجیے........"

(۳) ''ویسے ہی آدمی غنڈے، پھانکڑے، مفت پر کھانے پینے والے، جھوٹھے، خوشامدی آ کر آشنا ہوئے''

(۴) نوکر چاکر، بھلیے، ڈھلیت، خاص بردار، ثابت خانی سب چھوڑ کر کنارے لگے......'

ان مثالوں میں بھی ہر لفظ مختلف معنی رکھتا ہے لیکن اس کے باوجود مترادف بھی ہے اور نثر کی روانی میں، بہاؤ کے حسن کو اکسار ہا ہے۔

''باغ و بہار'' کی نثر میں استعارے کا استعمال بھی بار بار ہوا ہے لیکن وہ بھی اسی نثر کے مزاج کے سانچے میں ڈھلا ہوا ہے اور اچھا لگتا ہے: جیسے

''لیکن فرزند کہ زندگانی کا پھل ہے، اس کی قسمت کے باغ میں نہ تھا....''

یہی صورت تشبیہوں کے استعمال میں ملتی ہے جو حسن نثر کو بڑھاتی ہے جیسے:

''وہاں سے باغ کی طرف چلی۔ دیکھا تو ٹھیک اس باغ کی بہار بہشت کی برابری کر رہی ہے۔ قطرے مینہہ کے درختوں کے سرسبز پتوں پر جو پڑے ہیں، گویا زمرد کی پٹریوں پر موتی جڑے ہیں اور سرخی پھولوں کی اس ابر میں ایسی چھبی لگتی ہے جیسے شام کو شفق پھولی ہے اور نہریں مانند فرش آئینے کے نظر آتی ہیں''۔

اسی طرح کہاوتیں اور محاورے آتے ہیں۔ صنائع بدائع آتے ہیں لیکن پڑھتے ہوئے محسوس بھی نہیں ہوتا کہ یہاں تشبیہ آئی ہے یا یہاں استعارہ بیان میں حسن پیدا کر رہا ہے۔ لیکن نثر کے حسن کا جادو آپ کو محور رکھتا ہے۔ میرامن کے ہاں نثر کو سولہ سنگھار سے سجانے کے باوجود خود دلہن کی شخصیت اور اس کا جمال ہر دوسری چیز پر غالب رہتا ہے۔

یہی صورت مقفیٰ نثر کی ہے۔ ''باغ و بہار'' کی نثر میں جہاں بھی قافیے استعمال میں آتے ہیں، ''فسانۂ عجائب'' کی طرح تھوپے ہوئے نہیں معلوم ہوتے بلکہ قوتِ اظہار اور بات کو جما کر بیان کرنے کے عمل میں جان ڈال دیتے ہیں مثلاً:

(۱) میں یہ تسلی پا کر، اپنی استقامت کے مکان پر آ کر منتظر تھا کہ کب شام ہو، جو میرا مطلب تمام ہو۔۔۔'

(۲) ''کس پیغمبر کی امت ہے۔ اگر کافر ہے تو بھی یہ کیسی مت ہے۔ اور تیرا کیا نام ہے کہ تیرا یہ کام ہے''۔

(۳) ''صبح تک بے اختیار رویا کیا اور آنسوؤں سے منھ دھویا کیا''۔

(۴) اگر مجھے اس فکر سے تو چھڑاوے گا تو اس کی خدمت کے عوض بہت کچھ پاوے گا۔ جہاں تیرا جی چاہے لے جا کر کھپادے اور مجھے یہ خوش خبری لادے''۔

ان مثالوں کو دیکھیے تو یہاں قافیہ نثر کے مجموعی اثر پر حاوی نہیں آتا اور نہ قاری کا دھیان قافیہ کی طرف جاتا ہے بلکہ توجہ اسی بات پر رہتی ہے جو اس موقع پر بیان کی جارہی ہے اور ساتھ ہی قافیے سے پیدا ہونے والی جھنکار نثر کے حسن میں گہرا اثر پیدا کرنے والا جادو جگاتی رہتی ہے جس سے حسن پر اور نکھار آ جاتا ہے۔

میرامن کی نثر میں کہاوتیں بھی بار بار آتی ہیں مگر اس طرح آتی ہیں جس طرح ہماری بول چال میں آتی ہیں۔ آٹے میں نمک کے برابر۔ کبت بھی آتے ہیں کہ یہ بھی بول چال کی زبان کا حصہ ہیں۔ اسی طرح کلیشے بھی آتے ہیں جو آج بھی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں جیسے:

(۱) ''اگر آدمی میں رحم نہیں تو وہ انسان نہیں.....''

(۲) ''مرد کو چاہیے جو کہے سو کرے نہیں تو جیبھ (زبان) حیوان کو بھی خدا نے دی ہے''

(۳) ''سب آدمی آپس میں فی الحقیقت ایک ہیں''

(۴) ''لیکن جان سب سے عزیز ہے۔ کوئی آپ سے کنویں میں نہیں گرتا.......''

''باغ و بہار'' کی نثر کے جملوں کی ساخت بات چیت اور بول چال کے انداز کی ہے جس پر فارسی جملے کی ساخت کا بھی کہیں کہیں ہلکا سا اثر نظر آتا ہے۔ جیسے دورانِ بات چیت لہجے کی ضرورت کے مطابق، فاعل، مفعول، فعل کی ترتیب بدل جاتی ہے اور اس تبدیلی سے لہجے کا تاثر دوسرے تک پہنچ جاتا ہے، یہی صورت ''باغ و بہار'' میں ملتی ہے۔ جملۂ معترضہ کے استعمال سے جملہ تہ دار ہو جاتا ہے اور فعل دور جا پڑتا ہے۔ یہ صورت بھی میر امن کے جملوں میں سامنے آتی ہے۔ اکثر بات چیت کے دوران بات کرنے والا اپنی کسی خاص کیفیت یا حالت جیسے غصے، یا خطرے وغیرہ کو ایک ہی سانس میں تیزی سے بیان کر دیتا ہے۔ جس سے جملے کی ساخت بدل جاتی ہے۔ یہ صورت بھی ہمیں ''باغ و بہار'' کے جملوں میں ملتی ہے۔ اسی بات کی وضاحت کے لیے ''باغ و بہار'' سے یہ چند جملے دیکھیے:

(۱) ''ساری رات دروازے گھروں کے بند نہ ہوتے اور دکانیں بازار کی کھلی رہتیں''

(۲) ایک بارگی آئینے کی طرف جو خیال کرتے ہیں تو ایک سفید بال موچھوں میں نظر آیا کہ مانند تارِ مقیش کے چمک رہا ہے۔

(۳) ''درود طفیل پیغمبر کی روح کے ان کو بخشے اور اپنے تئیں نیست و نابود سمجھ کر دل کو اس غفلتِ دُنیوی سے ہشیار رکھے''۔

(۴) ''ایک بارگی بادشاہ کو دور سے ایک شعلہ سا نظر آیا کہ مانند صبح کے تارے کے روشن ہے''۔

(۵) ''میں بھلے برے کی زبان سے نجات پاؤں اور تو داخل ثواب کے ہو''۔

(۶) ''ضیافت قبول کرنی سنت رسول کی ہے''۔

(۷) ''بارے جس تس طرح سے شام ہوئی اور دن پہاڑ سا چھاتی پر سے ٹلا''۔

(۸) ''وہ اپنی عادت پر دریا کے گھاٹ تک گیا اور اشنان پوجا، جس طرح ہر سال کرتا تھا، کی۔

(۹) ''اس نے بارہ دانے اصل کے ہر ایک سات سات مثقال کا ہے، پٹے میں نصب کر کر، کتے کے گلے میں ڈال دیے ہیں''۔

(۱۰) ''ایک کتا جواہر کا پٹا گلے میں اور سونے کی زنجیر سے بندھا ہوا بیٹھا ہوا بیٹھا ہے''

(۱۱) ''اور شراب سے دھو دھا کر، زخموں کو ٹانکے دے کر، مرہم لگایا اور بیدِ مشک کا عرق پانی کے بدلے میرے حلق میں چوایا''

(۱۲) بولا کہ یہ بوزنے جو دیکھتے ہو، ان کا یہ ماجرا ہے کہ تمھارے باپ نے جوانی کے وقت سے ملکِ صادق، جو بادشاہ جنوں کا ہے، اس کے ساتھ دوستی اور آمد و رفت پیدا کی تھی''

(۱۳) ''اے شہزادے! تیری یہ حالت بے کسی کی دیکھ کر مجھے یاد آیا.....''

(۱۴) جہاں پناہ سلامت، حضور کے تشریف لانے کی خبر طرف غریب خانے کے سن کر نہایت خوشی حاصل ہوئی۔

محولہ بالا مثالوں میں تین قسم کے جملے ملتے ہیں۔ ایک قسم ان جملوں کی ہے جہاں فاعل، متعلقاتِ فعل

اور فعل کی ترتیب قائم نہیں رکھی گئی ہے اور بول چال کی زبان کو ترجیح دی گئی ہے جیسا کہ جملہ ۱، ۳، ۵ اور ۶، ۷ سے واضح ہوتا ہے۔ یہاں جملے کی ساخت پر، جہاں فارسی جملے کی ساخت کا ہلکا سا اثر نمایاں ہے، وہیں بول چال کے لہجے نے اسی ساخت کو پر اثر بنا دیا ہے۔ دوسری قسم جملے کی وہ ہے جہاں جملۂ معترضہ کو آخر میں، فارسی ترکیب نحوی (Syntax) کے مطابق، لفظ ''کہ'' سے جوڑ کر رواں بنایا گیا ہے جیسا کہ جملہ ۲ اور ۴ سے واضح ہے۔ تیسری قسم جملے کی وہ ہے جہاں جملۂ معترضہ کو بیچ میں لایا گیا ہے۔ اس سے جملہ تو تہ دار ہو گیا ہے لیکن ''فعل'' دور جا پڑا ہے۔ جملے کی اس ساخت پر بھی فارسی جملے کی ساخت کا اثر ہے۔ یہ وہ ساخت ہے جو نعمت خاں عالی کے ''جنگ نامہ'' (فارسی) میں ملتی ہے جیسا کہ یہاں جملہ ۸ میں نظر آتی ہے۔ جملہ ۹ میں جملۂ معترضہ بیچ میں آیا ہے۔ ان جملوں کو غور سے دیکھیے تو محسوس ہوگا کہ اس ساخت پر بول چال کی زبان کے اس لہجے کا واضح اثر ہے جو بات کرتے ہوئے یا اپنی بات کہتے ہوئے بولنے والے کی زبان پر آ جاتا ہے۔ جملے کی ساخت کی یہ تین صورتیں بار بار سامنے آتی ہیں۔ اردو کی ترکیبِ نحوی پر عربی و فارسی زبانوں کی ترکیب نحوی کا اتنا اثر ہے کہ جملے کی ساخت، عملِ امتزاج سے گذر کر ایک خوبصورت لہجے کا روپ دھار لیتی ہے۔ اردو جملے کی ساخت کا مطالعہ لسانی ادب کا ایک دلچسپ موضوع ہے جس پر کام کرنے کی بے حد گنجائش ہے۔[۳۶]

بادشاہ وقت شاہ حاتم ثانی آفتاب کی ''عجائب القصص'' (۱۲۰۷ھ/۹۳-۱۷۹۲ء) جو ''شاہ عالم کا قصہ'' کے نام سے معروف ہو چکی تھی، اور میر امن کی ''باغ و بہار'' (۱۲۱۵ھ/۱۸۰۱ء) کے زبان و بیان، محاورہ و روزمرہ، جملے کی ساخت، بول چال کے لہجے اور باتیں کرنے کے انداز میں اتنی مماثلت ہے کہ اگر ان دونوں کی عبارتوں کے بعض حصے ایک دوسرے میں کھپا دیے جائیں تو ان کو پہچاننا مشکل ہوگا۔[۳۷] یہ ایک نیا انداز نثر تھا جس کے ڈانڈے جدید نثر سے آ ملتے ہیں۔ یہی وہ نثر تھی جسے گل کرسٹ کے زیر اثر، فورٹ ولیم کی ضرورت کے پیشِ نظر، رواج دیا جا رہا تھا اور یہی مستقبل کی نثر تھی۔

میر امن کی اس نثر کے بارے میں اب بحیثیت مجموعی یہ کہا جا سکتا ہے کہ قوتِ قصہ گوئی اور ذاتی مشاہدہ و تجربے کو جس زبان اور جس طرزِ ادا کے ساتھ میر امن نے بیان کیا ہے وہی اس کی دائمی مقبولیت کا سبب ہے۔ اس میں عام بول چال کی زبان ادبی سطح پر استعمال ہوئی ہے اور جس طرح ہوئی ہے اس سے اثر و تاثیر کا جادو جاگ اٹھتا ہے۔ اسی نے اردو نثر کو ایک نیا روپ، ایک نیا طرز دیا۔ اس اسلوبِ بیان میں اختصار ہے، جامعیت ہے، لفظوں کا پر اثر جماؤ ہے۔ لہجے میں رچاوٹ ہے، تہ داری ہے۔ سادگی بھی ہے اور پرکاری بھی۔ ایک دل آویز آہنگ ہے۔ لفظوں سے پیدا ہونے والی موسیقی کی جھنکار ہے۔ چاشنی ہے، لطف ہے اور یہ نثر بیانیہ افسانوی نثر کی یکتا و خوب صورت مثال ہے جو دو سو سال سے کچھ زیادہ عرصہ گزر جانے کے باوجود مزہ دیتی ہے۔ یہ ایسی نثر ہے جس کی زمین تو سادہ و ہموار ہے مگر جس میں گل بوٹے، اپنے دلکش رنگوں کے ساتھ، ضرورت کے وقت اُبھر آتے ہیں اور قصے کی روانی و حرکت میں زندگی کی روح پھونکتے ہیں۔ محض رنگین نثر افسانوی نثر کے لیے موزوں و مناسب نہیں ہے کہ وہ واقعات سے دھیان ہٹاتی ہے اور تجسس و تحیر کے راستے میں کانٹے بچھاتی ہے۔ میر امن کا یہ کہنا کہ ''میں نے بھی اسی محاورے سے لکھنا شروع کیا، جیسے کوئی باتیں کرتا ہے'' یہ بتاتا ہے کہ انھوں نے فکشن کی نثر کا گُر پا لیا ہے۔ باتوں میں بے ساختگی اور روانی ہونی چاہیے۔ اس روانی میں اگر رنگ بھی بہہ کر نکل جائیں تو کوئی مضائقہ نہیں مثلاً ایک مقام پر یوسف سوداگر اور اس کی

بدشکل محبوبہ کا ذکر ہو رہا ہے۔ اس ذکر میں تضاد اور تشبیہ کو بیان میں شامل کر کے، اثرِ نثر کو گہرا کرنے کے لیے، ذرا سا رنگ اُبھار کر اسی روانی کے ساتھ آگے چل پڑتے ہیں اور یہ جملے سامنے آتے ہیں:

"وہ بھتنی اس جوان پری زاد کے لپٹ گئی۔ سچ مچ یہ تماشا ہوا کہ چودھویں رات کے چاند کو گہن لگ گیا"

"تس پر قیامت اس ایسے تیسے نے یہ کی کہ ساقی اسی چھنال کو بنایا۔ اس وقت میں اپنا لہو پیتی تھی اور جیسے طوطی کو کوئی کوے کے ساتھ ایک پنجرے میں بند کرتا ہے"

اس قسم کے چند جملوں سے یہ احساس ہوتا ہے کہ سادہ ورواں عبارت میں آپ سے آپ رنگ آ گیا ہے۔ اسی طرح حسب ضرورت رنگینی پیدا کرنے کے لیے کہیں عبارت مقفیٰ بھی ہو جاتی ہے (جس کی مثالیں ہم پہلے بھی دے آئے ہیں) مگر یہاں بھی توازن برقرار رہتا ہے:

"اگر خوبصورتی کے دیکھنے کا شوق نہ ہوتا تو وہ بدبخت میرے گلے کا طوق نہ ہوتا"

لطفِ بیان پیدا کرنے کے لیے کہیں "ایہام" در آتا ہے:

"روشنی کا یہ عالم تھا کہ شبِ قدر کو وہاں قدر کہاں"

مگر یہ سب کچھ ایک ایسے شخص کی، روانی کے ساتھ، باتیں کرنے کے اجزائے ترکیبی ہیں جس میں قوتِ تخیل ہے اور جسے باتیں کرنے کا سلیقہ ہے اور سادگی کے ساتھ پرکاری جس کا شیوہ ہے۔ افسانوی (فکشن) نثر کی اہم ترین خصوصیت "آزادروانی" ہے یعنی اس پر نہ ہمیشہ سادہ رہنے کی پابندی ہے اور نہ ہمیشہ رنگین رہنے کی۔ رنگینی بھی فطری چیز ہے اور ضرورت کے مطابق اس کا آ جانا ایک قدرتی بات ہے۔ جب سادگی میں حسب ضرورت رنگ آ جاتے ہیں تو وہ منھ سے بول اٹھتی ہے اور پھول جھڑنے لگتے ہیں۔ یہی "آزادروانی"، "باغ و بہار" کے فنی اثر اور جمالیاتی روپ کا سبب ہے اور اردو نثر نگاری کا ایک معجزہ ہے۔ اگر اس طرز کو محض "زبان" کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو اس میں کثرت سے متروک الفاظ آتے ہیں۔ زبان کی غلطیاں بھی ملتی ہیں جیسے "امراؤں"، "مہربانگی"، "دان دہیز" وغیرہ۔ فارسی روزمرہ اور محاروں کے نادرست ترجمے ہیں جیسے:

"میرے گالوں پر پانچوں انگلیوں کا نشان اکھڑ آیا"۔

"مجھے تعجب آیا"۔

"ابھی تم مجھے تربیت کرو"۔

اس طرح تراکیب اور جملوں میں الفاظ کی ترتیب ہمارے دور سے مختلف ہے اور آنکھوں میں کھٹکتی ہے۔ بہت سے محاورے اور کہاوتیں ایسی ہیں جو اب ٹکسال باہر ہو گئے ہیں مگر ان سب باتوں کے باوجود اس کے طرز ادا میں ایک دائمی زندگی ہے۔ میرامن نے مختلف لوگوں کی بولی ٹھولی کو اپنے مکالموں میں رقم کیا ہے جن سے ان لوگوں میں زندگی جھلک اٹھتی ہے۔ میرامن کے زبان و بیان میں شرفا کے روزمرہ کے ساتھ تہذیب یافتہ بولی کا رنگ و آہنگ بھی پوری طرح موجود ہے۔ اس عبارت میں وہ تصنع نہیں ہے جسے اس دور کے لوگ پسندیدگی کی نظر سے دیکھتے تھے۔ اس دور میں یہ ایک الگ سی نثر ہے لیکن یہ نثر آج کے فکشن نگاروں کے لیے شمع ہدایت ہے۔ یہ تصنیف اردو فکشن کی صبح صادق اور ستارۂ سحر ہے۔

(۴)

اس دور کی زبان اور اس کے ادبی استعمال کو سمجھنے کے لیے ''باغ و بہار'' کا لسانی مطالعہ ایک تو اس لیے ضروری ہے کہ یہ ہماری کلاسیک اور ایک عظیم تصنیف ہے اور دوسرے ''باغ و بہار'' میں ہر لفظ، خواہ پرانا اور متروک ہو، جملے کی ساخت میں نگینے کی طرح جڑا ہوا ہے اور یہ زبان، باتیں کرنے کے لہجے و آہنگ میں، آج بھی دل کو بھاتی اور بھلی لگتی ہے مثلاً نثر کے جملوں کے ساتھ یہ الفاظ دیکھیے جواب متروک ہو چکے ہیں:

جس تس: ''جس تس طرح سے شام ہوئی''۔

سوں (قسم): ''پروردگار کی سوں''۔

بھیدو (رازدار): ''اس محلی کو جو میرا بھیدو تھا''۔

پھسلا پنڈھا کر (بہکا پھسلا کر): ''جوں توں مجھے پھسلا پنڈھا کر بھر بٹھلایا''۔

کسو (کسی): ''میں کسو کا برا نہ چاہتی تھی''۔

''میرا جان و مال کسو کے کام آوے تو بہتر ہے''۔

اَنچت (اچانک): ''جاتے جاتے انچت ایک دریا......راہ میں ملا''۔

کدھو (کبھی): ''کدھو میں کچھ احوال ادھر ادھر کا راہ کٹنے کے لیے کہتا''۔

''کدھو چنگھاڑ مار کر اپنی بے بسی پر روتا''۔

تلک (تک): ''جب تلک سانس ہے۔ تب تلک آس ہے''۔

بہ مع، بمع (بجائے مع): ''شاہ بندر بہ مع تیری جورو آن کر حاضر ہوتا ہے''۔

''ملکہ غوطے کھا کے بہ مع گھوڑی دریا میں ڈوب گئی''۔

جیدھر (جدھر): ''دس دن تلک ہوا اور موج جیدھر جاتی تھی''۔

پیڑھی بہ پیڑھی (نسل در نسل) ''عالمگیر ثانی کے وقت تک پیڑھی بہ پیڑھی سلطنت''۔

لفظ ''تئیں'' کے استعمال کی مختلف صورتیں: ''جب تئیں تو پار چلنے کی کچھ تدبیر کر''۔

اپنے تئیں (خود): ''کہاں تلک اپنے تئیں تھانبوں''۔

اپنے تئیں (مجھے): ''یہ حرکت تمھاری اپنے تئیں بدنما معلوم ہوئی''۔

میرے تئیں (مجھے): ''اب میرے تئیں شک آئی کہ تم مسلمان نہیں''۔

ہوجیو۔ بڑھائیو۔ آئیو ''خبردار تم قدم آگے نہ بڑھائیو اور میرے پیچھے نہ آئیو''۔

دیجو۔ کہیو۔ مانگیو وغیرہ ''اس کے ہاتھ میں یہ انگشتری دیجو اور ہماری طرف سے دعا کہیو اور اس رقعے کا جواب مانگیو''

''لیکن جلد آئیو، اگر کھانا وہاں کھائیو تو پانی یہاں پیجو''

ہو جاوے گا (ہو جائے گا): ''تو تمام عالم درہم برہم ہو جاوے گا''

پھوٹ جاوے گا چھوٹ جاوے گا: ''منھ پتھروں سے ٹکراتے ٹکراتے پھوٹ جاوے گا تو ایسی مصیبت سے جی چھوٹ جاوے گا''

نون غنہ کا استعمال:

بینچ (بیچ): ''شہر میں اس کو بینچ لاؤ''

چونما (چوما): ''اور منھ چونما اور دانہ گھاس کھلا کر ادھر کو چلا''

تھانوں (تھاموں): ''کہاں تلک اپنے تئیں تھانوں''

ٹھینٹھ (ٹھیٹ): ''اس قصے کو ٹھینٹھ ہندوستانی گفتگو میں، جو........''

کرکر (کر کے): ''روح پاک کو نیاز کرکر''

''اس کو خدا کے حوالے کرکر''

''قول قرار پھر آنے کا کرکر''

''اس پر دستی مہر کرکر''

کلمہ و مہمل کا استعمال جسے عوام آج بھی بولتے ہیں:

پیس پاس کر: ''کئی آدمی مرہم کی تیاری کے لیے پیس پاس رہے تھے''

منا منو کر: ''اس وقت اکیلا پا کر، منا منو کر پھر شام کی طرف لے ابھرا''

پی پا کر: ''جب تو پی پا کر بے ہوش ہوا''

بھون بھان کر: ''چکمک سے آگ جھاڑ، بھون بھان کر کھا لیتے''

ڈھونڈ ڈھانڈھ کر: ''کہ جو کوئی ڈھونڈھ ڈھانڈھ کر پکڑ لاوے''

بانٹ چونٹ کر: ''باپ کا ورثہ بانٹ چونٹ نہیں لیتا''

دھودھا کر: ''اور شراب سے دھودھا کر، زخموں کو ٹانکے دے کر''

چھان چھون کر: ''اور رونا ہی کھود کر، چھان چھون کر تو بڑے میں ڈالا''

پوچھتا پاچھتا: ''میں رخصت ہوا اور پوچھتا پاچھتا چلا''

''سے'' محذوف: ''چپکے قلعے سے باہر نکلے (یعنی چپکے سے قلعے سے باہر نکلے)

ضمائر کا استعمال:

بے: ''اب کوئی نام بھی نہیں جانتا کہ بے کون تھے''

''اس طرح سے بے چاروں نقشِ دیوار ہو رہے ہیں''

''بے دونوں باتیں حاتم نے سنیں''

وے: ''وے سب کسو کا انتظار کھینچ رہے تھے''

جمع بنانے کی قدیم و جدید دونوں صورتیں ملتی ہیں: قدیم صورت کی مثالیں:

آئیاں (آئیں): ''اپنی اپنی جگہ کنیزکیں لیں، سب آئیاں مگر ایک ملکہ ان میں نہ تھی''

ڈال دیاں (ڈال دیں): ''گھوڑوں کی باگیں ڈال دیاں''

باتیں ہوتیاں (ہوتیں) ''یہ باتیں ہوتیاں تھیں کہ آنچت وہ پری............''

عددی فاعل اگر جمع ہو تو بھی فعل واحد لایا گیا ہے مثلاً

''اگر ہزار سوار آوے تو دھوپ اور مینھہ میں اس کے تلے آرام پاوے''

یہاں عدد یعنی ''ہزار کو نظر انداز کر کے، سوار کو واحد رکھ کر، فعل واحد لایا گیا ہے۔ آج کہیں گے: ''اگر ہزاروں سوار آئیں.....'

اسی طرح: ''ناگاہ دو جوان کو دیکھا'' آج ''دو جوانوں کو دیکھا'' کہیں گے۔

دو چشمی ''ھ'' کا استعمال جواب ترک ہو چکا ہے جیسے:

سامھنے (سامنے)۔ جھوٹھ (جھوٹ) جھوٹھ موٹھ (جھوٹ موٹ)۔ ٹھنڈھی سانس (ٹھنڈی سانس)۔ بھوکھ (بھوک)۔ جیبھ (جیب) وغیرہ۔

اب ''باغ و بہار'' کی نثر میں استعمال ہونے والے جملے دیکھیے جو آج کی بول چال کی زبان سے مختلف ہیں:

(۱) ''اس کے آنے کی آہٹ کی خبر نہ ہوئی''

(۲) ''رات کو ڈاکا آیا''

(۳) ''ابھی تم مجھے تربیت کرو''

(۴) ''جلد سوار ہو، یہاں توقف کا مکان نہیں۔ گھوڑوں کو جلد کیا اور چلے......''

(۵) ''گھوڑے کو سرپٹ پھینک کر حاکم کے گھر کیا''

(۶) ''بیس دن میں زخم بھر آئے اور انگور کر لائے''

(۷) ''جب بڑی فجر ہوئی''

(۸) ''ماندگی کے سبب خوب پیٹ بھر کر سویا''

(۹) ''غرض وہ رات تلپھتے کاٹی''

(۱۰) ''میرے گالوں پر پانچوں انگلیوں کا نشان اکھڑ آیا''

اس لسانی مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ میر امن کی نثر میں دو سو سال پہلے کی قدامت تو موجود ہے لیکن یہ نثر بول چال کی زبان کے ساتھ ایسے شیر و شکر ہو گئی ہے کہ متعدد متروک الفاظ کے باوجود آج بھی پر تاثیر ہے۔ یہ متروک الفاظ اس نثر میں اس طرح جڑے ہوئے ہیں کہ ان کو اپنی جگہ سے ہلایا نہیں جا سکتا۔ یہ میر امن کی نثر اور بول چال کی زبان کا وہ کمال ہے جس نے اسے آج تک زندہ و مقبول رکھا ہے اور کل بھی زندہ و مقبول رکھے گا۔ میر امن کے ایک اور رفیق کار میر شیر علی افسوس بھی بول چال کی زبان اور اس کے لہجے و آہنگ کی وجہ سے تاریخی لحاظ سے اہمیت رکھتے ہیں جن کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] باغ و بہار، میر امن دہلوی، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۵۔۶، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی ۱۹۹۲ء

[۲] ایضاً، ص ۹

[3] Selection from Wellesley papers NDC Acc No: 3306. Others , Vol I, (Status& Papers relating to the college of Fort Willaim) P. 22 (Establishment of Moonshees) British Library, London

[۴] باغ و بہار، مقدمہ، محولہ بالا، ص ۴۲۔۴۳

[۵] گنج خوبی، میر امن، مقدمہ از ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، ص ۵، نئی دہلی ۱۹۶۶ء

[۶] ارباب نثر اردو، سید محمد، ص ۹۴۔۹۵، حیدر آباد دکن ۱۹۳۷ء

[۷] باغ و بہار، میر امن، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۱۱ (بار ہفتم) مکتبہ جامعہ ملیہ، نئی دہلی ۱۹۸۹ء

[۸] تاریخ ادب اردو جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۵۱۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء

[۹] باغ و بہار، میر امن مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۵، نئی دہلی ۱۹۹۲ء

[۱۰] مقالاتِ حافظ محمود شیرانی، محمود شیرانی، جلد نہم، مرتبہ مظہر محمود شیرانی، ص ۱۲۵۔۱۲۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۹ء

[۱۱] ایضاً، ص ۱۱۶۔۱۱۷

[۱۲] ایضاً، ص ۱۱۷۔۱۱۸

[۱۳] ایضاً، ص ۱۱۹۔۱۲۰

[۱۴] ایضاً، ص ۱۲۰۔۱۲۱

[۱۵] ایضاً، ص ۱۲۱

[۱۶] ایضاً، ص ۱۲۱

[۱۷] ایضاً، ص ۱۲۱۔۱۲۵

[۱۸] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۲۵۹، لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۱۹] سرورق "باغ و بہار" پہلا ایڈیشن، آغاز طباعت ۱۸۰۳ء۔ تکمیل طباعت ۱۸۰۴ء

[۲۰] دیباچہ گل کرسٹ مشمولہ "باغ و بہار" پہلا ایڈیشن۔ محولہ بالا

[۲۱] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۲۵۹۔۲۶۰، (طبع دوم) اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۲۲] ایضاً، ص ۲۶۳

[۲۳] ایضاً، ص ۲۶۴

[۲۴] ایضاً، ص ۲۶۴

[۲۵] باغ و بہار، میر امن، مرتبہ رشید حسن خان، ص ۲۴۹، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۹۲ء

[26] Origins of Modern Hindustani Literature, Source Material Gilchrist Letters, M. Atique Siddiqi, P 107, Aligarh 1963.

[۲۷] باغ و بہار، محولہ بالا، ص ۲۵۰ (متن)

[۲۸] ایضاً مقدمہ از رشید حسن خاں ص ۴۷، محولہ بالا

[۲۹] باغ و بہار، محولہ بالا، ص ۵۵

[۳۰] آرائش محفل، میر شیر علی افسوس، ص ۳، ص ۶، انجمن ترقی اردو ہند دہلی ۱۹۴۵ء
[۳۱] باغ و بہار، محولہ بالا، ص ۴۶۔۴۷ اور ۶۹۔۷۵
[۳۲] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۲۷۲، محولہ بالا، لکھنؤ ۱۹۸۷ء
[۳۳] عقد ثریا، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۵، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۴ء
[۳۴] اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ص ۱۸، سندھ ساگر اکادمی، لاہور، سن ندارد۔
[۳۵] گنج خوبی، میر امن، ص ۴۔۵، دہلی یونیورسٹی، دہلی ۱۹۶۶ء
[۳۶] جملے کی ساخت کا مطالعہ ''عجائب القصص'' کے حوالے سے: دیکھیے شاہ عالم ثانی آفتاب، احوال وادبی خدمات، ڈاکٹر محمد خاور جمیل، ص ۱۰۲۔۱۰۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۷ء
[۳۷] ایضاً ص ۱۰۹۔۱۱۱

چوتھا باب

شیر علی افسوس

حالات اور مطالعہ، باغِ اردو اور آرائشِ محفل

وہ اہل ادب جنھوں نے فورٹ ولیم کالج سے وابستہ ہو کر اردو نثر میں، کالج کے نصابی تقاضوں کے مطابق، اپنی غیر معمولی تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار کیا، ان میں شیر علی افسوس کا نام و کام بھی اہمیت رکھتا ہے۔ اگر دیکھا جائے تو فورٹ ولیم کالج کے کسی منشی نے کوئی طبع زاد تصنیف تو پیش نہیں کی اور زیادہ تر فارسی یا دوسری زبانوں کی معروف کتابوں کا بول چال کی زبان میں آزاد ترجمہ کیا لیکن یہ سب کام اس طرح اور ایسی نثر میں کیا کہ یہ آزاد ترجمہ خود تصنیف بن گیا اور آج ان تصانیف کو ہم انھی منشیوں کے نام سے جانتے اور منسوب کرتے ہیں۔ ان منشیوں نے اردو نثر کا مزاج دریافت کیا، اس کی تعمیر نو کی اور اردو نثر کو جدید دور میں داخل کر کے ان تصنیفات و تالیفات کو مستقبل کی نثر کی بنیاد اور نمونہ بنا دیا۔ ان منشیوں میں شیر علی افسوس کا نام بھی نمایاں ہے۔

شیر علی جعفری[۱]، افسوس[۲] (۱۱۶۰ھ[۳]/ ۱۷۴۷ء۔ ۱۹ر دسمبر ۱۸۰۹ء[۴]) سید علی مظفر خاں کے بیٹے اور میر غلام مصطفیٰ خاں کے پوتے تھے جن کے جدِ امجد سید بدر الدین ''خاف'' کے علاقے سے ہندوستان آئے اور نارنول کو نیا وطن بنا کر وہیں کے ہو رہے۔ افسوس کے دادا نے جب دیکھا کہ یہاں ذرائع معاش بند ہو گئے ہیں تو اپنے دونوں بیٹوں: علی مظفر خاں اور غلام علی خان کے ساتھ عہد محمد شاہ (۱۷۱۹ء۔ ۱۷۴۸ء) میں شاہجہاں آباد آ کر عمدۃ الملک نواب امیر خاں انجام سے منسلک ہو گئے اور داروغۂ توپ خانہ کے منصب پر فائز ہوئے۔ یہیں شیر علی افسوس پیدا ہوئے۔ امیر خاں انجام کے قتل (۱۷۴۶ء) کے بعد کچھ عرصہ تک صوبہ الہ آباد کا انصرام و انتظام بھی افسوس کے چچا غلام علی خاں کے سپرد رہا۔ اسی عرصے میں جب غلام علی خاں فالج میں مبتلا ہو کر اللہ کو پیارے ہو گئے تو علی مظفر خاں خانہ نشین ہو کر بارہ برس بے روزگار بیٹھے رہے[۵] مرزا علی لطف نے لکھا ہے کہ ''آخر نواب خانِ عالم بقاء اللہ خاں مرحوم نے لکھنؤ میں انھیں (افسوس کے والد کو) بلوا لیا اور سرکار وزیر الممالک نواب شجاع الدولہ مرحوم کے مشاہرہ میں تین سو روپے کا، واسطے ان کے، درماہہ ٹھہرایا۔ اس وقت میر شیر علی افسوس کا سن گیارہ برس یا کچھ کم زیادہ تھا[۶] جب حالات نے پلٹا کھایا تو یہاں سے افسوس اپنے والد کے ہمراہ عظیم آباد آ گئے اور حاکمِ بنگال نواب میر جعفر علی خاں کے بڑے صاحبزادے نواب صادق علی خان نے انھیں داروغہ توپ خانہ کے عہدے پر مقرر کر دیا[۷] ''جنگ بکسر'' (۲۳ر اکتوبر ۱۷۶۴ء) میں وہ نواب قاسم علی خاں کے ساتھ انگریزوں کے خلاف صف آرا تھے۔ ''جنگ بکسر'' میں شکست کے بعد نواب قاسم علی خاں معزول ہوئے اور نواب میر جعفر علی خاں دوبارہ بنگال کے حاکم بنائے گئے۔ ۱۷۶۵ء میں میر جعفر کی وفات کے بعد ان کے بیٹے میر نجابت علی خاں سیف الدولہ مسند نشین ہوئے تو افسوس کے والد

علی مظفر خاں ملازمت ترک کر کے فیض آباد لکھنؤ واپس آ گئے۔ ''باغ اردو'' میں افسوس نے لکھا ہے کہ ''قصہ کوتاہ والد ماجد نواب جعفر علی خاں بہادر کے واقعہ تلک بھی عظیم آباد میں تھے۔ بعد اس سانحہ کے لکھنؤ میں آئے اور فقیر (شیر علی افسوس) ان سے دو برس پہلے یہاں آ چکا تھا'' [۸] کئی برس بعد یہاں سے وہ حیدرآباد کی طرف گئے [۹] اور وہیں ان کا انتقال ہوا۔

شجاع الدولہ کی وفات کے بعد آصف الدولہ جانشین (۱۱۸۸ھ/۱۷۷۵ء) ہوئے تو انھوں نے اپنا دارالحکومت لکھنؤ مقرر کیا۔ اسی زمانے میں افسوس سالار جنگ کے بیٹے نواب نوازش علی خاں کے متوسل ہو گئے اور کم و بیش دس بارہ سال ۱۱۹۹ھ تک ان سے وابستہ رہے۔ اسی زمانے میں میر حسن بھی نواب نوازش علی خان سے وابستہ تھے۔ میر حسن اور افسوس میں دلی دوستی تھی۔ علی ابراہیم خاں خلیل نے لکھا ہے کہ افسوس میر حسن کے شاگرد تھے لیکن خود افسوس نے مثنوی ''سحر البیان'' کے دیباچہ میں لکھا ہے کہ

> ''راقم کو اس سے دوستی دلی تھی...... دس بارہ برس تک دن رات ایک جگہ رہے بلکہ اکثر آپس میں غزلیں طرح ہوئیں اور صحبتیں شعر کی رہیں لیکن بطور استفادے کے جتنا کہ علی ابراہیم خاں مرحوم نے بے تحقیق اپنے تذکرے میں لکھا ہے، صاف اس سے معلوم ہوتا ہے کہ میں نے مشوہ سخن کا اس مرحوم سے بھی کیا ہے۔ اگر یہ بات حقیقت میں ہوتی تو کچھ عیب نہ تھا۔ ہرگاہ حقیر میر حیدر علی حیران کی شاگردی کا مقر ہے، باوجود اس کے کہ شاعری ان کی میر حسن سے زیادہ نہ تھی پھر کس لیے اس بات کا انکار کرتا۔ قاعدہ یہی ہے کہ ایک سے سیکھتے ہیں اور دوسرے کو سکھاتے ہیں ولیکن جھوٹی بات پر اقرار نہیں کیا جاتا ہے اور سچی سے انکار نہیں کیا جاتا ہے'' [۱۰]

۱۱۹۹ھ میں افسوس کا روزگار صاحب عالم مرزا جواں بخت کی سرکار میں ہوا اور وہ ان کے ہمراہ بنارس چلے گئے اور جب صاحب عالم واپس دہلی جانے لگے تو افسوس اپنے عوارض اور مجبوریوں کی وجہ سے ان کے ساتھ نہیں گئے اور لکھنؤ واپس آ گئے۔ ۲۱ مئی ۱۷۸۸ء کو جواں بخت وفات پا گئے۔ جواں بخت سے الگ ہو کر افسوس کا دل شاعری سے اچاٹ ہو گیا۔ افسوس نے لکھا ہے کہ ''جب مرزا جواں بخت (جہاں دار شاہ) نے رحلت فرمائی تب میں نے شعر و سخن ترک کیا بلکہ مشاعرے کی صحبت میں آنا جانا بھی چھوڑ دیا مگر درس و تدریس سے سروکار تھا اور سب کاموں سے بے کار۔ خرچ روزمرہ نواب سرفراز الدولہ حسن رضا خاں بہادر کی بدولت، جو کچھ کہ مقدر تھا، پہنچ جاتا تھا اور تکلیف نوکری کی کچھ نہ تھی'' [۱۱]

افسوس کی زندگی اسی طرح گذر رہی تھی کہ فورٹ ولیم کالج کلکتہ کے لیے اردو دانوں کی ضرورت ہوئی اور لکھنؤ تک ان کی تلاش ہوئی۔ رئیس فخر الدین احمد خاں عرف مرزا جعفر نے شیر علی افسوس کا نام تجویز کر کے سفارش کی [۱۲] کرنل اسکاٹ نے افسوس کو بلوا بھیجا اور کلام سن کر اسی تاریخ سے دو سو روپے ماہوار پر تقرر کر دیا اور پانچ سو روپے سفر خرچ دے کر کلکتہ جانے کے لیے کہا [۱۳] کلیات افسوس میں ایک قطعہ در تعریف کرنل اسکاٹ بہادر ملتا ہے جس کا ایک شعر یہ ہے:

> تیرے باعث سے ہوا یاں مرتبہ میرا بلند   ورنہ ان اشخاص میں رتبہ مجھے ملتا کہاں

افسوس مرشد آباد پہنچے تو اسی دن مرزا علی لطف سے ملے۔ لطف دو مہینے پہلے لکھنؤ سے نکل کر مرشد آباد پہنچے تھے۔ لطف

صاحبانِ عالی شان کے ساتھ میر مذکور ملاقاتیں بہ عزت تمام رکھتے ہیں اور گلستان کے ترجمہ کا کمپنی کی سرکار سے کام رکھتے ہیں" [۱۴] "باغ اردو" کی "تمہید" میں افسوس نے سن ہجری اور مہینہ درج نہیں کیا ہے۔ صرف "ستائیسویں تاریخ روز جمعہ" لکھا ہے اور ستائیسویں ماہ اکتوبر کے ساتھ عبارت اور ہندسوں میں ۱۸۰۱ء دیا ہے [۱۵] کالج کے ریکارڈ کے مطابق شیر علی افسوس کا تقرر ۱۵/اکتوبر ۱۸۰۰ء کو ہوا۔ محمد عتیق صدیقی نے بھی تاریخِ تقرر ۱۵/اکتوبر ۱۸۰۰ء دی ہے [۱۶] غالباً یہ وہ تاریخ ہے جس کو کرنل اسکاٹ نے افسوس کا تقرر کیا تھا۔ اور یہی صحیح ہے۔

نے لکھا ہے کہ "غرض بالفعل کہ ۱۲۱۵ھ میں بلدہ کلکتے میں

میر شیر علی افسوس کا جب فورٹ ولیم کالج کے شعبۂ ہندوستانی میں تقرر (۱۵/اکتوبر ۱۸۰۰ء) ہوا تو وہ اردو کے معروف شاعر ضرور تھے جن کا ذکر معاصر تذکروں میں ملتا ہے لیکن اردو نثر میں انھوں نے کوئی کام نہیں کیا تھا۔ وہ اردو و فارسی کے علاوہ عربی علوم سے بھی اچھی طرح واقف تھے۔ گلشن ہند میں لکھا ہے کہ "منطق و معانی کے بیان میں صاحبِ استعداد ہیں۔ کلیات اور معالجات، فنِ طبابت کے بخوبی یاد ہیں" [۱۷] جس زمانے میں وہ جہاں دار شاہ مرحوم کی سرکار میں بہ عہدۂ مصاحبت سرفراز تھے ان دنوں بھی تحصیلِ علوم عربیہ میں نہایت مصروف تھے [۱۸] اس زمانے میں افسوس درس و تدریس کے پیشے سے وابستہ تھے اور جواں بخت (جہاں دار شاہ) کی وفات کے بعد شاعری ترک کر کے پوری طرح اسی کے ہو گئے تھے [۱۹] فورٹ ولیم کالج پہنچنے کے فوراً بعد گل کرسٹ نے افسوس سے شیخ سعدی کی مشہورِ زمانہ تصنیف "گلستان" کے اردو زبان میں ترجمے کی فرمائش کی۔ غور کیا تو معلوم ہوا کہ "عبارت اس کی بظاہر صاف بہ باطن پیچ دار ہے۔ علاوہ اس کے عبارت کا اختلاف بے شمار ہے اور رتبہ اپنی قوتِ تالیف کا اور شیخ مرحوم کی تصنیف کا جو خیال کیا تو کسی طرح کی نسبت نہ پائی...... ارادہ کیا کہ اس سے پہلو تہی کروں" [۲۰] پہلے انھوں نے ایک حکایت کا ترجمہ کیا اور کئی لوگوں کو دکھایا۔ سب نے اسے پسند کیا جس سے ان میں اعتماد پیدا ہوا اور وہ دن رات اس کام میں جٹ گئے اور جلد اسے گل کرسٹ کو پیش کر دیا۔ گل کرسٹ افسوس کے اس ترجمے سے بہت خوش ہوا۔ "آرائشِ محفل" کی تمہید میں افسوس نے لکھا ہے کہ "بعد اس کے فرمایا: فی الواقع تو اس فن میں دستگاہ کامل رکھتا ہے۔ تیرے کلام کی طرز سے ہم بہت محظوظ ہوئے۔ اب جتنی کتابیں کہ لوگوں کی تالیف ہیں یا ترجمے تو انھیں اصلاح دے۔ زنہار اس امر میں کسی کی خاطر نہ کرنا۔ ان کی صحت و غلطی کی پرسش تجھی سے ہوگی۔ مؤلفوں، مترجموں سے کچھ علاقہ نہیں۔ میں مجبور تھا۔ حکم ان کا رد نہ کر سکا" [۲۱] اصلاح کا یہ کام انھوں نے پوری توجہ اور دلجمعی سے کیا اور گل کرسٹ کی موجودگی تک اس کام کو کرتے رہے۔ گلستان کے اردو ترجمے سے گل کرسٹ اتنا خوش تھا کہ اسے فوراً طباعت کے لیے دے دیا اور جلد ہی یہ چھپ کر شائع ہو گئی۔ "باغ اردو" کی اولیت یہ بھی ہے کہ یہ فورٹ ولیم کالج کی پہلی مطبوعہ کتاب ہے۔

۱۸۰۴ء میں شیر علی افسوس "میر منشی" کے عہدے پر فائز ہوئے [۲۲] اور "آرائشِ محفل" کی اشاعت کے کچھ ہی عرصے بعد ۱۹/دسمبر ۱۸۰۹ء کو وفات پا گئے۔ ۲۱/دسمبر ۱۸۰۹ء کو ترینی چرن مترا ان کی جگہ چیف منشی مقرر ہوئے [۲۳] افسوس کی یہ تاریخ وفات کالج کے ریکارڈ کے مطابق ہے۔ یہی سال وفات "تذکرہ طبقات الشعرائے ہند" میں ایف فیلن اور کریم الدین نے دیا ہے اور یہی سال (۱۲۲۴ھ) یکتا لکھنوی نے اپنے قطعہ تاریخ وفات میں دیا ہے [۲۴] ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری نے افسوس کے نواسے میر حسین علی تاسف کا بارہ اشعار پر مشتمل جو قطعہ تاریخ وفات درج کیا ہے اس کے مقطع کے دوسرے مصرع "مج تاسف کو بار بار افسوس" سے ۱۲۲۳ھ برآمد ہوتے ہیں [۲۵]

جو صریحاً اس لیے غلط ہے کہ یکم محرم ۱۲۲۳ھ / ۲۸ر فروری ۱۸۰۸ء کو پڑتا ہے اور یکم محرم ۱۲۲۴ھ / ۱۶ر فروری ۱۸۰۹ء کو پڑتا ہے۔ اس اعتبار سے بھی ۱۸۰۹ء ہی درست و صحیح ہے۔

شیر علی افسوس دھیمے مزاج کے ملنسار انسان تھے۔ دلّی وال تھے لیکن ان کی زندگی کا بڑا حصہ لکھنؤ میں گزرا تھا اور لکھنوی شائستگی و تکلف، لحاظ پاس، ادب آداب، طور طریقے وہیں کے ان کی گھٹی میں پڑ گئے تھے۔ ساری عمر امراء و شہزادگان کی صحبت میں گزری تھی۔ لطف نے لکھا ہے کہ ''عجیب جوانِ خلیق اور اہلِ دل ہیں۔ فروتنی اور انکساری میں فردِ کامل ہیں'' [۲۶] اپنے وقت کے معروف شاعر تھے اور اسی روایتِ شاعری کے پیروکار تھے جو اُن کے زمانے میں عام و مقبول تھی۔ فورٹ ولیم کالج آنے سے پہلے انھوں نے نثر کبھی نہیں لکھی تھی لیکن شاعر نثر نگار سے زیادہ اپنی زبان کے تیور پہچانتا ہے۔ لفظوں کے برتنے کا نثر نگار سے زیادہ سلیقہ رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ افسوس نے جب گلستانِ سعدی کا اردو میں ترجمہ کیا تو زبان کو سلیقہ سے استعمال کیا اور بول چال کی زبان کی توانائی سے اس میں زندگی کی روح پھونک دی۔ کالج سے وابستہ ہو کر انھوں نے تین کام کیے:

(۱) گلستانِ سعدی کا سادہ و پرکار زبان میں ترجمہ کیا

(۲) ''خلاصۃ التواریخ'' کو سامنے رکھ کر اور اس میں نیا مواد شامل کر کے، اپنے انداز سے، رواں اور جان دار عبارت میں پیش کیا۔

(۳) کالج سے چھپنے والے مسودات کے زبان و بیان درست کیے، جملوں میں ربط پیدا کیا بعض عبارتوں کو نئے سرے سے لکھا، اعراب سے ان کے تلفظ کو سہل بنا کر طباعت کے لیے تیار کیا۔ ان کتابوں میں نثر بے نظیر از میر بہادر علی حسینی، قصہ گل بکاولی (مذہبِ عشق) از نہال چند لاہوری، مادھونل اور کام کندلا از مظہر علی خاں ولا، توتا کہانی از حیدر بخش حیدری، قصہ حاتم (آرایش محفل) از حیدر بخش حیدری، قصۂ چہار درویش (باغ و بہار) از میر امن دہلوی، شامل ہیں۔

ان کے علاوہ میر حسن کی مثنوی ''سحرالبیان'' کو اپنے دیباچے کے ساتھ مرتب کیا۔ ''کلیاتِ سودا'' کی تصحیح بھی کی۔ ان کتابوں کی تیاری میں افسوس نے کیا اور کتنا کام کیا اس کے اشارے اس عبارت میں واضح طور پر ملتے ہیں جو خود شیر علی افسوس کی تالیف ''آرایش محفل'' کی اشاعت کے وقت مؤلفین و مترجمین کی درخواست پر نکال دی گئی تھی۔ افسوس نے لکھا کہ:

> ''بعض مؤلفین و مترجمین نے چھاپے کے وقت جو درخواست کی کہ نام کتبِ مسطورہ کے اگر دیباچے میں رہیں گے تو ہماری کسر شان ہوگی۔ ناگزیر ان کے پاس خاطر راقم نے صفحۂ تحریر سے نکال ڈالے'' [۲۷]

لیکن یہ نام جو ہم نے اوپر درج کئے ہیں، اس مخطوطے میں محفوظ ہیں، جو ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ کے کتب خانے میں موجود ہے اور ڈاکٹر عبیدہ بیگم اور رشید حسن خان کی نظر سے گذرا ہے۔ ''باغ و بہار'' کے ''مقدمہ'' میں رشید حسن خاں نے یہ خارج شدہ عبارت درج کر دی ہے [۲۸]

افسوس کے تالیفی و تخلیقی کاموں میں: (۱) باغ اردو، (۲) آرایشِ محفل (۳) کلیاتِ افسوس شامل ہیں۔ پہلی دو کا تعلق فورٹ ولیم کالج سے ہے۔

''باغِ اردو'' شیخ سعدی شیرازی کی مشہور زمانہ تصنیف ''گلستان'' کا اردو ترجمہ ہے جس میں نثر کا ترجمہ نثر

میں اور نظم کا ترجمہ نظم میں کیا گیا ہے۔ یہ نہ صرف نثر میں افسوس کی پہلی کتاب ہے بلکہ فورٹ ولیم کالج کی بھی پہلی مطبوعہ کتاب ہے۔ افسوس نے گلستانِ سعدی کا یہ اردو ترجمہ سنہ ۱۲۱۵ھ میں شروع کیا جو قطعۂ تاریخ کے اس مصرع سے برآمد ہوتا ہے: ''ہے از آغاز اردی باغِ اردو''۔ باغ اردو کے ۱۲۱۴ھ میں اردی کے آغاز کا حرف ''الف'' شامل کر دیا جائے تو ۱۲۱۴+۱=۱۲۱۵ھ نکلتے ہیں اور خاتمہ کتاب کے قطعہ تاریخ کے اس شعر کے مطابق:

باغ اردو ہوئی گلستاں اب
ابتدائے بہار سے یہ کہا

دوسرے مصرع سے ۱۷۹۹ء برآمد ہوتے ہیں جس میں ''ابتدائے بہار'' کے پہلے حرف ''ب'' کے دو اور شامل کر دیے جائیں تو عیسوی سنہ ۱۷۹۹ء+۲=۱۸۰۱ء برآمد ہوتا ہے۔ افسوس نے سن ہجری اس طرح نکالا ہے کہ ''باغ اردو'' کے ۱۲۱۴ھ میں ب کے دو شامل کر دیے جائیں تو سنِ ہجری ۱۲۱۶ھ برآمد ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے ''باغ اردو'' سنہ ہجری ۱۲۱۵ھ میں شروع ہوئی اور ۱۲۱۶ھ میں ختم ہوئی اور سنہ عیسوی کے مطابق ۱۸۰۰ء میں شروع ہوئی اور ۱۸۰۱ء میں مکمل ہوئی۔ ۱۲ر جنوری ۱۸۰۲ء کو جو رپورٹ گلِ کرسٹ نے کالج کونسل کو بھیجی تھی [۲۹] اس میں ''باغ اردو'' کو زیر طبع دکھایا گیا ہے۔ یہ اسی سال یعنی ۱۸۰۲ء میں پہلی بار ہندوستانی پریس سے شائع ہوئی [۳۰] اشاعت کے بعد ''باغ اردو'' عام طور پر پسند کی گئی۔ ترجمہ کرتے وقت افسوس نے چار باتوں کا خیال رکھا [۳۱]

(الف) ''گلستاں'' کی نثر و نظم اور عربی اشعار و عبارت کا مطلب، کچھ چھوڑے بغیر (سوائے چند مقامات کے) کیا ہے۔ نثر کا ترجمہ نثر میں اور نظم کا ترجمہ نظم میں کیا ہے۔

(ب) ''گلستاں'' کی نثر و نظم میں افسوس نے جہاں اختلاف نسخ یا معانی دیکھا، ان مقامات کا کہیں تو ہر ایک کا ترجمہ کیا ہے اور کہیں، اپنی ترجیح کے مطابق، ترجمہ کیا ہے۔

(ج) ترجمہ کرتے ہوئے اگر محاورے سے تھوڑا سا فرق پیدا ہو گیا ہے پھر بھی محاورے کی رعایت کا خیال رکھا ہے۔

(د) لفظ ''تو'' کہ فارسی ہے یا یائے خطاب جیسی گفتی۔ سفتی میں ہے ''تو'' با واو معروف لکھا ہے۔ حالانکہ صاحبانِ اردو گفتگو میں تعظیماً لفظ ''تم'' استعمال کرتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ ''تو'' کا استعمال شعر میں جائز ہے۔

ترجمے کے سلسلے میں بنیادی بات یہ ہے کہ افسوس نے مطلب اور اظہارِ معنی پر توجہ دی ہے اور اسی لیے ان کا ترجمہ ''توضیحی ترجمہ'' ہے۔ جس میں معنی کی وضاحت اور جملوں کے ربط کے لیے مترجم ایک دو لفظوں کا ایسا اضافہ کر دیتا ہے کہ ترجمہ بھی متن کے عین مطابق رہتا ہے اور بات بھی کھل کر سامنے آ جاتی ہے مثلاً ''گلستاں'' کا زبان زد فقرہ ہے کہ:

''دروغِ مصلحت آمیز بہ از راستی فتنہ انگیز''

افسوس نے اس فقرہ کا ترجمہ یوں کیا ہے:

''وہ جھوٹ کہ جس میں آمیزش صلح کی ہو بہتر ہے اس سچ سے کہ فساد برپا کرے''

افسوس کے ترجمے میں زور معنی پر ہے اسی لیے عبارت میں پھیلاؤ ہے۔ وہ چستی نہیں ہے جو فارسی نثر میں نظر آتی ہے جہاں فقرہ اس طرح جم کر آیا ہے کہ کسی لفظ کو ادھر سے ادھر نہیں کیا جا سکتا۔ اسی جامعیتِ اظہار کی وجہ سے سعدی کا یہ فقرہ زبان پر چڑھ کر ضرب المثل بن جاتا ہے۔ یہ فقرہ نظم میں نہیں ہے لیکن ایسی نثر میں ہے جس میں تاثیر شعر جیسی ہے اور اس خصوصیت کی وجہ سے گلستان کے متعدد فقرے آج بھی تعلیم یافتہ لوگوں کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں۔

''گلستانِ سعدی'' آٹھ ابواب پر مشتمل ہے اور ہر باب کا ایک الگ موضوع ہے۔ پہلا باب ''در سیرت

پادشاہاں'' دوسرا ''دراخلاقِ درویشاں'' تیسرا ''درفضیلت قناعت''، چوتھا ''درفوائد خاموشی'' پانچواں ''درعشق و جوانی'' چھٹا ''درضعف و پیری'' ساتواں ''درتاثیرِ تربیت'' آٹھواں ''درآدابِ صحبت'' ہے۔ موضوعات دیکھیے تو یہ فلسفۂ واخلاق کی کتاب نظر آتی ہے جوفی الواقع یہ ہے مگر سعدی نے بیک وقت عام وخاص کی دلچسپی اور فائدے کے لیے وہ طریقہ استعمال کیا ہے جو عربی، فارسی اور سنسکرت کے معلمینِ اخلاق کا عام طریقہ تھا یعنی حکمت ودانش اور فلسفہ واخلاق کی باتوں کو حکایت کے ذریعے بیان کیا ہے اور ان سے وہ سبق دیا گیا ہے جو مصنف کا مقصد تھا۔ اس طرح ہر باب حکایات کا مجموعہ ہے جن میں ربط یہ ہے کہ سب حکایات جو کسی باب کے ذیل میں آئی ہیں، ان کا تعلق ''باب'' کے موضوع سے رہتا ہے۔ حکایت نثر میں بیان کی جاتی ہے مگر اس پر جو رائے دی جاتی یا نتیجہ اخذ کیا جاتا ہے وہ نظم میں ہوتا ہے اور وہ اس لیے کہ نظم، نثر سے زیادہ متاثر کرتی ہے اور جلد ہی ذہن نشین ہو کر زبان پر چڑھ جاتی ہے مثلاً ''فضیلتِ قناعت'' کے باب میں جو حکایت آتی ہے اس کا ترجمہ افسوس نے یہ کیا ہے:

''ایک فقیر کو میں نے سنا ہے کہ فاقے کی آگ میں جلتا، پیوند پر پیوند گانٹھتا اور تسلی اپنی خاطر کی ان دو بیتوں سے کرتا:

لباسِ فقر و نانِ خشک پر میں — یہ لازم ہے کہ کر بیٹھوں قناعت
ہر اک کی منتوں کا بوجھ اٹھانا — ہے بہتر یا کہ اپنا بارِ محنت

کسی نے کہا اس سے: کیا بیٹھا ہے تو، فلانا شخص اس شہر میں ایسا صاحبِ ہمت ہے کہ دستِ کرم اپنا اس نے کھول دیا ہے اور اپنی کمر کو آزادوں کی خدمت کے لیے باندھ لیا ہے۔ اگر صورتِ حال پر تیری اطلاع پاوے تو اپنے پر منت رکھے اور تیری خدمت کرنی غنیمت جانے۔

کہا اس نے: چپ رہ کر فقر کی نیستی میں مرنا اچھا ہے کہ حاجت کسی کے آگے لے جانا۔ چنانچہ کہہ گئے ہیں: قطعہ

پیوند گانٹھ صبر کا کونا کر اختیار — پر اغنیا سے کر نہیں جامے کی التجا
مثلِ عذاب نار ہے ہمسایے کے سبب — جانا ترا جو گلشنِ فردوس میں ہوا''

افسوس کے اس اردو ترجمے کا مقابلہ جب سعدی کی اصل فارسی عبارت سے کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ افسوس نے کم وبیش سعدی کے ہر لفظ اور ہر فقرے کا ترجمہ کیا ہے مگر اردو اور فارسی کے محاورے اور روزمرہ کا فرق قائم رکھا ہے۔ فارسی وہ زبان ہے جو اردو زبان سے سب سے زیادہ قریب ہے مگر اس کے باوجود فارسی محاورے کے لیے ویسا ہی اردو محاورہ لانا مشکل کام تھا اور یہ کام شیر علی افسوس نے خوبی سے انجام دیا ہے۔ ''پیوند پر پیوند بٹھانا'' (خرقہ بخرقہ می دوخت) میں وہ فارسی کو اردو میں منتقل کرنے میں پوری طرح کامیاب ہیں۔ ''کمر کو آزادوں کی خدمت کے لیے باندھ لیا ہے'' (میان بخدمتِ آزادگان بستہ ....) میں اردو و فارسی محاورہ ایک ہی ہے اس لیے فارسی اور اردو محاورہ کی حد تک کوئی فرق نہیں ہے۔ اردو ترجمے سے واضح ہوتا ہے کہ افسوس اردو اور فارسی دونوں زبانوں کے مزاج سے بخوبی واقف ہیں اور گلستان کو اردو میں اس طرح منتقل کر رہے ہیں جیسے سعدی یہ کام اردو زبان میں کر رہے ہوں۔ افسوس نے نظم کا نظم میں ترجمہ کیا ہے لیکن یہاں وہ سعدی سے بہت پیچھے رہ گئے ہیں مثلاً اسی حکایت کے ترجمے میں جو دو بیت اس حکایت کے شروع میں درج کیے ہیں، سعدی کے اس ایک فارسی بیت کا منظوم ترجمہ ہیں:

بنانِ خشک قناعت کنیم و جامۂ دلق — کہ رنجِ محنتِ خود بہ کہ بارِ منّتِ خلق

سعدی کا شعر پر تاثیر ہے مگر افسوس ایک شعر کو دو شعروں میں ترجمہ کرنے کے باوجود تاثیر شعر پیدا کرنے میں کامیاب نہیں ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ افسوس نے کوشش پوری کی ہے جو کسی حد تک اس حکایت میں آنے والے ''قطعہ'' کے دوسرے شعر میں نمایاں ہوتی ہے:

ترجمہ افسوس	شعرِ سعدی
مثل عذاب نار ہے ہمسایے کے سبب	حقا کہ با عقوبتِ دوزخ برابر است
جانا ترا جو گلشن فردوس میں ہوا	رفتن بہ پائے مردیِ ہمسایہ در بہشت

شاعری کا ترجمہ دشوار ترین کام ہے۔ سعدی کے شعر کی روح تاثیر افسوس کے ترجمے میں نہیں ہے مگر پھر بھی سادگی و بے ساختگی کے ساتھ سعدی کی بات اردو میں ضرور آ گئی ہے۔

بعض مقامات پر افسوس نے سعدی کی عربی و فارسی کو اردو متن میں قائم رکھا ہے لیکن ساتھ ہی ترجمہ بھی کر دیا ہے مثلاً متن میں یہ دو فارسی شعر دے کر:

صورتِ عقل از دل ما محو کرد	طبع ترا تا ہوس نحو کرد
ما بتو مشغول و تو با عمر و زید	اے دل عشاق بدام تو صید

افسوس لکھتے ہیں کہ معنی اس کے اسی نظم میں ہیں:

صورتِ عقل میرے دل سے گئی	ہوس نحو جب سے مجھ کو ہوئی
دل دوانوں کے جس میں صید مدام	ایک ہے گاہ وہ تیری زلف کا دام
تجھ کو ہے عمر و زید سے سروکار	دھیان ہے مجھ کو تیرا لیل و نہار

''باغ اردو'' میں اردو نثر کی ترکیب نحوی پر فارسی کا اثر نمایاں ہے اور اردو نثر دبی دبی سی محسوس ہوتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ آپ فارسی کے ذریعے اردو عبارت پڑھ رہے ہیں۔ ساتھ ساتھ یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ اس کا لب ولہجہ سعدی کے لب ولہجہ سے زیادہ قریب ہے۔ سعدی نے گلستاں میں بول چال کی زبان استعمال کی ہے لیکن اس سادگی میں رنگینی اور صنائع بدائع کا استعمال اس طرح ایک جان ہو کر آیا ہے کہ گلستان کے متعدد فقرے اور مصرع ضرب المثل بن گئے ہیں۔ افسوس نے ان فقروں کے ترجموں میں معنی پر زور دیا ہے لیکن ساتھ ہی اردو میں ویسے ہی چست و برجستہ فقرے بنانے کی کوشش بھی کی ہے اور اس طرح اردو نثر کو بہت آگے تک لے گئے ہیں مثلاً ''گلستان'' میں یہ ضرب المثل فقرہ آتا ہے:

''ہر عیب کہ سلطاں بہ پسندد ہنر ست''

افسوس اس کا یوں ترجمہ کرتے ہیں:

''ولیکن جو عیب شہ کو بھاوے وہی ہنر ہے''

سعدی کے اس مشہور زمانہ فقرے کا:

''آتش کشتن و اخگر گذاشتن و افعی کشتن و بچہ اش نگاہ داشتن کار خردمنداں نیست''

افسوس نے یوں ترجمہ کیا ہے:

آگ کو بجھانا اور انگارے کو چھوڑ دینا اور سانپ کو مارنا اور سنپولے کو پالنا کام عقل مندوں کا نہیں'

''گلستان'' میں آیا ہے:

''توانگری بہ دل ست نہ بہ مال و بزرگی بہ عقل ست نہ بہ سال''

افسوس اسے یوں ترجمہ کرتے ہیں:

''تونگری ہنر سے ہے نہ بسبب مال کے اور بزرگی عقل سے ہے نہ بسبب سن وسال کے''

سعدی نے لکھا ہے:

''قدر عافیت کسے داند کہ بمصیبتے گرفتار آید''

افسوس اسے یوں لکھتے ہیں:

''قدر عافیت کی وہ شخص معلوم کرتا ہے کہ جو مصیبت میں پڑتا ہے''

سعدی کے اس جملے کا:

''از تلوّنِ طبعِ پادشاہاں پر حذر باید بود کہ وقتے بسلامے برنجند و گاہے بہ دشنامے خلعت دہند

افسوس یوں ترجمہ کرتے ہیں:

''بادشاہ کی طبیعت کے تلون سے ڈرا چاہیے کہ کبھی سلام کرنے سے آزردہ ہوتے ہیں اور کبھی عوض گالی کے خلعت دیتے ہیں''

اردو نثر کے ارتقاء کے نقطۂ نظر سے ''باغِ اردو'' کی اس مترجمہ اردو عبارت کو دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ اردو نثر، فارسی کی پختہ کار نثر کا سہارا لے کر، آگے بڑھی ہے اور آرایشِ محفل میں اور آگے بڑھ کر، بول چال کی زبان میں، آزادی کے ساتھ، انشا پردازی تک جا پہنچی ہے جس سے اردو نثر کی ایک نئی و توانا صورت وجود میں آئی ہے۔

''آرایشِ محفل''، افسوس نے پروفیسر جون ہارنگٹن (J.K Harrington) کی تجویز پر ۱۸۰۴ء/ ۱۲۱۹ھ میں شروع کی اور ۱۸۰۵ء/ ۱۲۲۰ھ میں اسے تمام کیا[۳۲] ۱۸۰۸ء میں ہندوستانی پریس کلکتہ سے چھپ کر شائع ہوئی اور کالج کے اعلیٰ درجوں کے نصاب میں شامل ہو کر چھپتی رہی۔ طباعت سے پہلے تک افسوس اس پر نظر ثانی کرتے رہے۔

''آرایشِ محفل''، سجان رائے کی تاریخ ''خلاصۃ التواریخ'' (۱۱۰۷ھ/ ۱۶۹۵ء) کو پیش نظر رکھ کر لکھی گئی ہے۔ ''باغ اردو'' کی طرح یہ ترجمہ نہیں ہے۔ میں نے ''خلاصۃ التواریخ'' کے فارسی متن سے آرایش محفل کو ملایا تو معلوم ہوا کہ افسوس نے واقعاتِ تاریخ کو اخذ اور جابجا دوسری مستند تاریخوں مثلاً آئینِ اکبری، ریاض السلاطین، سیر المتاخرین وغیرہ سے مواد کا اضافہ کر کے سادہ و سلیس زبان میں اپنے طور پر اسے نئی صورت دی ہے۔ خود افسوس نے ''تمہید'' میں لکھا ہے کہ ''فقیر نے اس امر کو مقتضائے حال کے جو موافق دیکھا بہ رغبت تمام اس کے مطلب کو زبانِ اردو میں لکھنا شروع کیا، پر بہ طور تالیف........خلاصۃ التواریخ کا ترجمہ نہیں کیا۔ ہاں مضمون اس کا اس زبان میں لکھا ہے اور کمی زیادتی بھی جہاں موقع دیکھا ہے، وہاں کی ہے لیکن صوبوں اور سرکاروں کے حالات میں اکثر اور قلعوں کے احوال میں کم تر، سبب اس کا تغیر و تبدل ہے، خواہ آبادی کی جہت سے ہو، خواہ ویرانی و خرابی کے باعث اور بعضے شہر و قصبے کا اسی نہج پر رہنے دیا۔ یہاں تک کہ صیغے بھی عبارتِ حال ہی کے لکھے مگر آمدنی ہر ایک صوبے کی، جو عالم گیر کی سلطنت میں تھی، وہی لکھی.......''[۳۳] افسوس اسے دو جلدوں میں لکھنا چاہتے تھے۔ پہلی تو یہی جلد ہے جو پیش نظر ہے اور دوسری مسلمان سلاطین اور مغلیہ دور کے حالات پر مشتمل ہوتی۔ یہ دوسری جلد لکھی نہ جا سکی۔ بظاہر یہ کالج کی نصابی ضرورت

کے لیے لکھی گئی لیکن طرز ادا اور انشا پردازی کے اعتبار سے یہ آئندہ دور میں لکھی جانے والی محمد حسین آزاد کی نصابی کتاب ''قصص الہند'' کی طرح ایک زندہ کتاب ہے۔ اکثر ابواب میں سارا مواد بھی افسوس کا اپنا ہے لیکن ''خلاصۃ التواریخ'' سے مطابقت پیدا کرنے کے لیے عنوانات وہی رکھے ہیں جو سجان رائے کی تاریخ میں آئے ہیں مثلاً فیل گینڈے اور ارنے بھینسے کو شامل کرنے کی وجہ بتاتے ہوئے ایک وجہ یہ بھی بتائی ہے کہ ''سوائے اس کے مطابقت ''خلاصۃ التواریخ'' کی بھی منظور تھی'' [۳۴] اس آزادیِ بیان کی وجہ سے افسوس کے قلم نے عام بول چال کی زبان میں انشا پردازی کے جوہر دکھانے کا سدا بہار کام کر دکھایا ہے۔

''آرایش محفل'' مملکت ہندوستان کی تعریف سے شروع ہوتی ہے، اس کے بعد موسموں کا بیان آتا ہے۔ یہاں کے میووں، پھولوں اور پھلوں کا ذکر آتا ہے۔ حیوانات کا ذکر آتا ہے۔ اہلِ ہند کے علم، یہاں کے فقیروں، سادھو سنتوں اور سپاہ کا بیان آتا ہے۔ عورتوں اور محبوبوں کی صفات بیان میں آتی ہیں اور شاہ جہاں آباد سے لے کر صوبۂ کابل تک تمام صوبوں کا تعارف کرایا جاتا ہے۔ اس کے بعد راجا جدھسٹر سے لے کر راجا پتھورا تک تاریخی حالات و واقعات بیان کیے جاتے ہیں۔ کورو پانڈوں کی جنگ کے بعد مختلف راجگان کا بیان آتا ہے اور کتاب راجا پتھورا پر ختم ہو جاتی ہے۔ اصل ''خلاصۃ التواریخ'' میں سلاطینِ اسلام، خاندانِ غلاماں، خاندان خلجی، خاندان تغلق، خاندان لودھی، خاندانِ مغلیہ، سلاطینِ ملتان، خاندانِ سوری، خاندانِ مغلیہ کی بحالی و عروج سے لے کر دارا شکوہ کے تعاقب تک سجان رائے نے تاریخی حالات و واقعات قلم بند کیے تھے۔ یہ وہ مواد تھا جسے افسوس نے دوسری جلد کے لیے چھوڑ دیا تھا۔ ''آرایشِ محفل'' کا ابتدائی حصہ تاریخ نہیں بلکہ جغرافیائی و عمرانیاتی حالات کا خلاصہ ہے۔ تاریخ کا بیان صوبوں کے بیان سے شروع ہوتا ہے۔ صوبوں کے بیان میں ہر صوبے کے حالات و تاریخی واقعات کے ساتھ شہروں، تاریخی عمارات، بازار اور مقتدر ہستیوں کا بیان آتا ہے۔ اس کے بعد مہابھارت کی جنگ کو بیان کیا ہے اور پھر راجاؤں کے حساب سے تاریخ لکھی ہے۔ یہ ساری تاریخ شیر علی افسوس نے بڑے دلچسپ پیرائے میں بیان کی ہے اور حسنِ بیان کے اعتبار سے نہایت دل کش ہے۔ قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ اس کی نثر میں بول چال کی زبان کو سلیقے اور سگھڑ پن کے ساتھ استعمال کر کے، انشا پردازی کا جوہر دکھایا ہے۔ طرزِ بیان کا یہ جمالیاتی روپ کتاب پڑھنے والے کو ہر دم بیدار رکھتا ہے اور وہ صفحے کے صفحے روانی کے ساتھ مزے لے لے کر پڑھ جاتا ہے۔ دہلی شہر کے نخاس بازار کا حال افسوس کے قلم سے سنیے:

''اور نخاس کے بازار کی طرز ہی جدی۔ فضا اس کی فضائے عالم سے بھی بڑی۔ صحن اس کا اقسام کے چار پاؤں سے مالا مال۔ زمین اس کی نہایت صاف بٹاڈھال۔ ہر ایک طرف خلق کا ایک دنگل، جابجا چہل پہل، چابک سوار قسم قسم کے گھوڑوں کو پھیر رہے ہیں۔ خریدار دلالوں کو گھیر رہے ہیں۔ سودا وہاں کا دست بہ دست۔ ہر ایک دلّال کوڑیالا مال مست۔ کوئی گھوڑے کے مول تول کے لیے ہاتھ لاتا ہے، کوئی گھوڑا ٹٹو ہی چکاتا ہے۔ ایک طرف سپاہی پیشہ بھلے آدمی چبوتروں پر اپنے اپنے زین پوش بچھائے حقے لگائے بیٹھے ہیں۔ کسی طرف بانکے ٹیڑھے اپنی مجلس جمائے بیٹھے ہیں۔ ایک طرف کئی شہدے شکستہ سلفے کے دم مارتے ہیں۔ کہیں دو چار لچے، تچنے، زیادہ گواپنے اڑھائی چانول جدے ہی بگھارتے ہیں۔ غرض میلے کی سی دھوم اور چھڑیوں کا سا ہجوم ہر روز سوائے جمعے کے دو پہر ڈھلے تلک رہتا ہے''۔

اس اقتباس میں دیکھیے عربی و فارسی کے الفاظ صرف اتنے ہی آئے ہیں جتنے ناگزیر تھے اور جن کو استعمال

کیے بغیر چارہ نہ تھا۔ عام بول چال کی زبان کو حسن ادا کے ساتھ، اس طرح استعمال کیا ہے کہ بات اثر و تاثیر کے ساتھ پڑھنے والوں تک پہنچتی ہے۔ عام بول چال کی زبان کی توانائی نے بیان کے حسن میں اضافہ کر دیا ہے۔ قافیے کا التزام بھی افسوس نے کیا ہے مگر اس طرح کہ پتا نہیں چلتا اور قافیے سے پیدا ہونے والا آہنگ وارتعاش عبارت کی روانی میں اضافہ کر کے اسے بے ساختگی کے احساس سے ملا دیتا ہے۔ یہی دلکش نثر شروع سے آخر تک ''آرایش محفل'' کو ایک زندہ کتاب بنا دیتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ دوسرے مترجموں اور مولفین کے مسودات کی اصلاح و درستی کر کے خود افسوس نے اردو نثر کی قوت کا راز پالیا ہے۔ یہاں اظہار کی جولانی تاریخی واقعات میں بھی تازگی پیدا کر دیتی ہے اور دلچسپی کو اس نثر کا دائمی جوہر بنا دیتی ہے۔ یہاں اردو نثر تاریخی و عمرانی موضوعات کے لیے تیار ہو رہی ہے۔ جیسے میر امن نے اردو نثر کو قصہ گوئی اور فکشن کے لیے تیار کیا اسی طرح شیر علی افسوس نے اردو نثر کو تاریخی و عمرانی موضوعات کے لیے تیار کر کے اس کے نمونے پیش کیے۔ تاریخی اعتبار سے ''آرایش محفل'' اتنی اہم نہیں ہے جتنی اس کی اردو نثر اپنے طرز ادا کے اعتبار سے اہم ہے۔ اس نثر میں افسوس ایک جدید انشا پرداز کی حیثیت میں سامنے آتے ہیں اور یہ نثر آئندہ دور کے محمد حسین آزاد کو راستہ دکھاتی ہے۔ عابد علی عابد نے اسی لیے ''افسوس کو اردو کا پہلا صاحب طرز انشا پرداز'' کہا ہے [۳۵]۔ افسوس کا یہ طرز بیان خالص اردو طرز بیان ہے۔ جس نے ''تاریخ'' کو بھی دلچسپ بنا دیا ہے اور جو ''آرایش محفل'' میں اس روپ میں سامنے آتا ہے:

> ''فی الواقع اورنگ زیب کے وقت تلک بلاشبہ یہی صورت تھی اور آبادی کی بہتات پر فرخ سیر کے عہد سے سلطنت میں بگاڑ پڑا اور محمد شاہ بہ سبب عیاشی کے سنبھال نہ سکا۔ ہر چند کہ اس کے وقت تلک بھی اٹھتی پینٹھ کا سا عالم رہا پر احمد شاہ کے عصر میں تو نبیڑا ہی ہوگیا۔ کتنے امیر ثقہ خانہ نشین ہوئے اور بعضے نجیب غیرت مند مارے افلاس کے دروازے بند کر کے مر گئے۔ اکثر تتر بتر تیں تیرہ ہو کر جہاں تہاں جا بسے''

ہندوستان کے موسم برسات کی تعریف میں لکھتے ہیں:

> ''اس ملک میں برسات کا موسم نہایت لطف دکھاتا ہے۔ آسمان پر رنگ بہ رنگ کی گھٹا، چاروں طرف خوش آیند ہوا، زمین یک لخت سبزہ زار، ہر ایک پہاڑ مثل گلزار اور گلزار سراپا بہار۔ پھول طرح بہ طرح کے چمنوں میں کھلے ہوئے، درخت ہرے ہرے، گنجان آپس میں ملے ہوئے۔ نہروں کی لب ریزی کا طور ہی جدا، سبزے کی نوخیزی کا عالم ہی علاحدہ۔ ہر ایک ندی نالا دریا ؤ چڑھا ہوا، ڈھرا ڈھرا تالاب پانی سے بھرا ہوا۔ سبزہ کی لہک، بیر بہٹی کی دمک، بجلی کی چمک، بادل کی کڑک ایک عالم دکھاتی ہے۔ بگلوں کی ڈار، مینھ کی پھہار، موروں کی جھنکار، پپیہوں کی پکار دلوں کو لبھاتی ہے۔ تھم جا بجا گڑے ہوئے، جھولے پڑے ہوئے، ہنڈولے کھڑے ہوئے۔ ان میں رنگ برنگ کی پوشاکیں پہنے ہوئے سینکڑوں پری پیکریں جھولتیاں ہیں۔ کوئی پینگ چڑھا رہی ہے۔ کوئی ہنڈولا گا رہی ہے۔ کوئی پاؤں جوڑ کر کسی کے ساتھ جھولتی ہے۔ کوئی کسی کا دل لے کر بھولتی ہے......''

یہی وہ خالص اردو طرز بیان ہے جو آگے چل کر تصنع آمیز اور صنائع بدائع سے لدے پھندے، شاعرانہ و رنگین اسلوب

کی جگہ لے لیتا ہے۔ اس طرزِ بیان کو رواج دینے میں فورٹ ولیم کالج کا بڑا ہاتھ ہے۔ اس اسلوب بیان نے بول چال کی عام زبان کو ادبی سطح پر استعمال کر کے اردو نثر کو نئی توانائی اور نئے امکانات سے روشناس کیا۔ سعدی کی فارسی نثر کی جامعیت و قطعیت بھی اس میں موجود ہے۔

افسوؔس کے طرزِ ادا کی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے نثر کو بول چال کی زبان سے قریب تر رکھتے ہوئے بھی اسے شاعرانہ بنایا۔ میر امن نے اپنے طرزِ ادا سے افسانوی بیانیہ نثر (Narrative) کا قابلِ تقلید نمونہ پیش کیا اور افسوؔس نے تصریحی بیانیہ نثر (Descriptive) کے خوب صورت نقوش اجاگر کیے۔ دونوں کی نثر زندہ و دلکش نثر ہے۔ افسوؔس کی نثر محمد حسین آزاد کی نثر کی پیش رو ہے۔

افسوس کی زبان اٹھارویں صدی کی بول چال کی عام زبان ہے جس میں وہ متروکات بھی موجود ہیں جن کا مطالعہ ہم میر امن کے ذیل میں کر آئے ہیں۔ امّن و افسوس دونوں کی زبان کا کینڈا، لہجہ، ذخیرۂ الفاظ، محاورات و کہاوتیں ایک دوسرے سے ملتی جلتی ہیں۔ دونوں نے کالج کے لیے دو دو کتابیں لکھیں اور دونوں تاریخ ادب میں، اپنی اپنی اوّلیت کے ساتھ، امر ہو گئے۔ اسی روایتِ نثر کو آگے بڑھانے کا کام حیدر بخش حیدری نے کیا جن کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

جہاں تک افسوس کی شاعری کا تعلق ہے اس میں کوئی ایسی انفرادیت نظر نہیں آتی کہ بحیثیت شاعر بھی انھیں تاریخ ادب میں جگہ دی جائے۔ ان کا کلیات شائع ہو چکا ہے[۳۶] جس میں غزلیات کے علاوہ رباعیات، قطعات، قصائد، سلام، مراثی، مثنوی، ترکیب بند، واسوخت پر طبع آزمائی کی گئی ہے۔ یہ از سرتاپا روایتی شاعری ہے اور اسی روایتِ شاعری کی تکرار کر رہی ہے جو اس دور میں عام و مروج تھی۔

حواشی:

[۱] آرایش محفل، شیر علی افسوس، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۲] باغ اردو، شیر علی افسوس، ص۲۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۳] آرایشِ محفل، محولہ بالا، مرتبہ و مقدمہ کلب علی خاں فائق، ص۱۸۔ وحید قریشی نے بھی یہی لکھا ہے کہ افسوس کی ولادت ۱۱۶۰ھ کے لگ بھگ ہونی چاہیے اور بتایا ہے کہ ۱۱۵۸ یا ۱۱۵۹ھ فرض کرنی چاہیے۔ دیکھیے ''کلاسیکی ادب کا تحقیقی مطالعہ''، وحید قریشی، ص۱۱۰۔۱۱۶، مکتبہ ادب جدید، لاہور ۱۹۶۵ء

[۴] تاریخ وفات کالج کے ریکارڈ کے مطابق ہے

[۵] گلشن ہند، مرزا علی لطف، ص۴۸، طبع لاہور ۱۹۰۶ء

[۶] ایضاً

[۷] باغ اردو، محولہ بالا، ص۲۱

[۸] ایضاً

[۹] گلشن ہند، محولہ بالا، ص۴۸

[۱۰] کلیاتِ میر حسن (قلمی)، دیباچہ مثنوی سحرالبیان، شیر علی افسوس، ص ۴۔ برٹش لائبریری، لندن
[۱۱] باغ اردو، محولہ بالا، ص ۲۲
[۱۲] آرائش محفل، شیر علی افسوس (دیباچہ) ص ۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء
[۱۳] باغِ اردو، محولہ بالا، ص ۲۲
[۱۴] گلشن ہند مرزا علی لطف محولہ بالا، ص ۴۹
[۱۵] باغِ اردو، محولہ بالا، ص ۲۲
[۱۶] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۷۶، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی، ۱۹۷۹ء
[۱۷] گلشن ہند، محولہ بالا، ص ۴۹
[۱۸] باغِ اردو، تمہید ص ۲۲ محولہ بالا
[۱۹] ایضاً
[۲۰] باغِ اردو، محولہ بالا، ص ۲۳
[۲۱] آرائشِ محفل، شیر علی افسوس، محولہ بالا، ص ۳
[22] Sahibs & Munshis, Sisir Kumar Das, P126, Calcutta 1978
[۲۳] ایضاً، ص ۱۸
[۲۴] دستور الفصاحت، احد علی یکتا لکھنوی، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۱۰۳، ہندوستان پریس، رامپور ۱۹۴۳ء
[۲۵] دیوانِ تاسف بخطِ تاسف (قلمی و غیر مطبوعہ) مملوکہ راجا صاحب محمود آباد، بحوالہ تحقیقی نوادر، ڈاکٹر حیدری کاشمیری، ص ۲۴۶، اردو پبلشرز لکھنؤ ۱۹۷۴ء
[۲۶] گلشن ہند، محولہ بالا، ص ۴۹
[۲۷] آرائشِ محفل، محولہ بالا، ص ۶
[۲۸] ''باغ و بہار'' میر امن، مرتبہ رشید حسن خان، ص ۵۵۔۵۶، انجمن ترقی اردو ہند نئی دلی، ۱۹۹۲ء
[29] Origins of Modern Hindustani Literature: Source Material Gilchrist Letters, M. Atique Siddqi, P 106.107, Aligarh, 1963.
[30] The Annals of the College of Fort William, Robert Roebuck, P 23, Calcutta 1819.
[۳۱] باغِ اردو، شیر علی افسوس، ص ۲۵۔۲۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء
[۳۲] آرائش محفل، شیر علی افسوس، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء
[۳۳] ایضاً، ص ۴۔۶
[۳۴] ایضاً، ص ۳۴
[۳۵] آرائشِ محفل، شیر علی افسوس، مقدمہ عابد علی عابد، ص ۶۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء
[۳۶] کلیاتِ افسوس، شیر علی افسوس، مرتبہ سید ظہیر احسن، ادارۂ تحقیقات اردو، پٹنہ، بہار ۱۹۶۱ء

پانچواں باب

حیدر بخش حیدری

حالات اور مطالعہ: آرایشِ محفل، توتا کہانی، گلزار دانش وغیرہ

فورٹ ولیم کالج سے جتنے ادیب و نثر نگار نمایاں ہوئے ان میں اکثریت ایسے لوگوں کی تھی جو شاعری تو کرتے تھے لیکن نثر میں انھوں نے کوئی کام نہیں کیا تھا۔ اردو نثر اس دور میں عام طور پر رنگین اور مسجع و مقفیٰ عبارت میں لکھی جاتی تھی اور اس کے برخلاف بول چال کی زبان میں سادہ و سلیس نثر کالج کی نصابی ضرورت تھی۔ جب بول چال کی عام زبان نثر کا معیار ٹھہری تو گویا نثر نگاروں کو کھلا راستہ مل گیا اور نتیجے میں اتنی تیزی سے ترجمہ، تالیف و تصنیف کا کام ہوا اور ایسی اچھی کتابیں لکھی گئیں کہ فورٹ ولیم کالج کے منشیوں کے نام اردو ادب کی تاریخ کا روشن چراغ بن گئے۔ حیدر بخش حیدری بھی، میر امن و شیر علی افسوس کی طرح، کالج کے اُن منشیوں میں شامل تھے، جن کا کام آج تک لودے رہا ہے۔ ''کالج'' کے زمانے میں حیدری کی کئی تالیفات بار بار چھپیں لیکن پھر نظروں سے اوجھل ہوگئیں۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی (۱۹۲۰ء۔۱۹۹۸ء) نے لندن کے دورانِ قیام میں وہاں کے کتب خانوں کو کھنگال کر بہت سا کم یاب ذخیرہ دریافت کر کے شائع کیا جس سے اردو نثر کا یہ بیش بہا سرمایہ نہ صرف محفوظ ہوگیا بلکہ جدید اردو نثر کے ارتقاء میں حیدر بخش حیدری کی اہمیت بھی اجاگر ہوگئی۔

سید حیدر بخش حیدری (وفات ۱۲۳۹ھ/۱۸۲۳ء؟) جن کا تخلص حیدری تھا، شاہجہاں آباد کے رہنے والے تھے۔ ''گلدستۂ حیدری'' کے دیباچے میں حیدری نے خود کو ''سید حیدر بخش حیدری متخلص بہ حیدری شاہ جہاں آبادی'' [۱] لکھا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ جب ان کے والد سید ابوالحسن نے دلّی چھوڑی اور لالہ سکھ دیو رائے کی ہمراہی قبول کر کے بنارس آئے تو اس وقت وہ ''نہایت خورد سال'' تھے۔ حد بلوغت کو پہنچے تو والد نے نواب علی ابراہیم خان بہادر خلیل کی نوکری اختیار کی اور خود حیدر بخش حیدری کو ''تربیت و خوشہ چینی'' کے لیے ان کے سپرد کر دیا۔ نواب علی ابراہیم خلیل نے انھیں اپنے ماتحت قاضی عبدالرشید کی خدمت گزاری میں دے دیا۔ یہیں انھوں نے مولوی غلام حسین غازی پوری سے حدیث، فقہ و تفسیر کی تعلیم حاصل کی اور قاضی عبدالرشید سے عربی و فارسی پڑھی۔ اسی زمانے میں حیدری نے اپنے دوست سید جمعیت علی رضوی سے بھی استفادہ کیا [۲] لیکن یہاں بنارس میں معاشی الجھنوں اور بزرگوں و دوستوں کی خدمت گزاری کے باعث وہ اپنے تصنیفی کاموں کو مرتب نہ کر سکے۔ اپنی تعلیم و تربیت اور شاگردی کا اعتراف حیدری نے اپنی تالیفات کے دیباچوں میں بار بار ''خوشہ چینی خرمنِ علم کونین مولوی غلام حسین غازی پوری مولوئ عدالت'' کے الفاظ میں ذکر کیا ہے [۳] ''توتا کہانی'' کے دیباچے میں بھی ''تعلیم یافتہ مجلس خاص نواب علی ابراہیم خاں بہادر مرحوم، شاگرد مولوی غلام حسین غازی پوری......'' لکھا ہے [۴] اس وقت وہ معاشی الجھنوں کا شکار

تھے اور کسی بہتر نوکری کی تلاش میں تھے۔ قصہ ''مہر وماہ'' کے دیباچے میں حیدری نے لکھا ہے کہ ''۱۲۱۴ھ میں یہ خبر فیض اثر پہنچی کہ صاحبانِ عالی شان گفتگوئے اردوئے معلیٰ کو مرغوب طبع رکھتے ہیں اور اہلِ سخن کو از راہِ قدر دانی کے زیادہ بزرگی دیتے ہیں۔ خصوصاً...... عالی مقام صدر نشینِ محفل اہل کلام مستر جان گل کرسٹ صاحب بہادر......''[۵] اپنی صلاحیتوں کے اظہار اور ملازمت کے خیال سے انھوں نے قصہ ''مہر وماہ'' تیار کیا اور میر بہادر علی حسینی کے توسط سے گل کرسٹ کی خدمت میں پیش کیا۔ اس توسط اور دست گیری کا اعتراف حیدری نے گلدستۂ حیدری کے دیباچے میں بھی کیا ہے[۶] گل کرسٹ نے حیدری کی صلاحیتوں کو بھانپ کر ۴ر مئی ۱۸۰۱ء کو چالیس روپے ماہوار پر بحیثیت منشی شعبہ ہندوستانی میں ملازم رکھ لیا[۷] گویا ۱۲۱۴ھ/ ۱۸۰۰۔۱۷۹۹ء) تک وہ بنارس میں مقیم رہے اور پھر کلکتہ آ کر ۱۸۰۱ء میں فورٹ ولیم کالج سے وابستہ ہو گئے۔ ملازمت کا یہ دور اُن کی فراغت وفارغ البالی کا دور تھا۔ ''گلدستۂ حیدری'' کے دیباچہ میں حیدری نے لکھا ہے کہ ''اب بارہ سو پندرہ ہجری میں عنایات وتفضلات سے صاحبانِ عالی شان والاشان مستر جان گل کرسٹ..... کے ایک صورت اطمینان کی ہے...... اس واسطے چند قصے زبان ریختہ ہندی میں موافق اردوئے معلّیٰ کے نثر کیے گئے''[۸] فورٹ ولیم کالج سے منسلک ہو کر جیسے ہی معاشی فراغت میسر آئی حیدری کی چھپی ہوئی تخلیقی صلاحیتیں تیزی سے ابھر آئیں اور انھوں نے قصہ مہر وماہ کے علاوہ قصہ حاتم طائی، طوطی نامہ نخشبی، قصہ لیلیٰ مجنوں وغیرہ لکھے اور ساتھ ہی شعر وشاعری کا سلسلہ بھی تازہ دم رہا[۹]

حیدری کی ایک اور تالیف ''گل مغفرت'' ہے، جس کے سرورق پر سالِ اشاعت ۱۸۱۲ء/ ۱۲۲۶ھ درج ہے، معلوم ہوتا ہے کہ وہ ۱۸۱۲ء تک کالج سے وابستہ اور کلکتہ میں مقیم تھے۔ بنی نرائن نے اپنے تذکرے ''دیوانِ جہاں'' (سال تالیف ۱۸۱۲ء) میں لکھا ہے کہ بالفعل مسندِ حیات پر موجود ہیں اور اس خاکسار کو نہایت ان کی خدمت میں بندگی ہے[۱۰] گویا ۱۸۱۲ء میں حیدری کلکتہ میں تھے۔ تذکرہ ''ریاض الوفاق'' سے معلوم ہوتا ہے کہ تذکرے کی تصنیف کے وقت ۱۲۲۹ھ/ ۱۸۱۴ء میں وہ بنارس جا چکے تھے۔ ''ریاض الوفاق'' کے الفاظ یہ ہیں کہ ''ناموافقت ہوائے کلکتہ از ہوا وہوس نوکری درگذشتہ باندک ادراری کہ از سرکار مقرر شدہ مکتفی گشتہ در بنارس بزم افروز اجانب است''[۱۱] ''یادگار شعرا'' میں، اشپرنگر کے حوالے سے لکھا ہے کہ ۱۸۲۳ء میں حیدری نے وفات پائی[۱۲] خود اشپرنگر نے فورٹ ولیم کالج کے مشرقی کتب خانے کے لائبریرین غلام حیدر کے حوالے سے لکھا ہے کہ تیس سال سے زیادہ ہوئے یعنی تقریباً ۱۸۲۳ء میں وفات پائی[۱۳]

حیدر بخش حیدری کے بارے میں جو کچھ معلومات ہمیں ملتی ہیں وہ ان تحریروں سے ملتی ہیں جو خود حیدری نے قصہ مہر وماہ، گلدستۂ حیدری، قصہ لیلیٰ مجنوں، توتا کہانی، آرایش محفل اور گلزار دانش، وغیرہ کے دیباچوں میں دی ہیں یا طبقات الشعرائے ہند، تذکرہ ریاض الوفاق، دیوان جہاں یا اشپرنگر نے اپنے مرتبہ کیٹلاگ میں دی ہیں۔ حیدری کی تالیفات کی ترتیب واشاعت کا سب سے زیادہ کام ڈاکٹر عبادت بریلوی نے کیا ہے اور یہ ان کی اولیت ہے۔ حیدری اور حیدری سے متعلق ان سب تحریروں سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ نیک دل، اور مثبت سوچ کے انسان تھے۔ بنی نرائن تلاشِ معاش میں کلکتہ آئے تو حیدری نے ان کی ہر طرح مدد کی اور انھیں فورٹ ولیم کالج کے ''تھامس روبک'' سے متعارف کرایا۔ ذوالفقار علی مست نے ریاض الوفاق میں لکھا ہے کہ 'موزونیت ولطافت وظرافت'' ان کی گھٹی میں پڑے تھے اور وہ ''آشنا وبیگانہ'' سے ''حسن اخلاق'' کے ساتھ پیش آتے تھے۔ مولوی غلام حیدر کے حوالے سے اشپرنگر

نے لکھا ہے کہ حیدری بڑی ذہنی صلاحیتوں کے مالک تھے۔ فورٹ ولیم کالج کے شعبۂ ہندوستانی میں جتنا تالیفی کام حیدری نے کیا شاید ہی کسی دوسرے منشی نے کیا ہو۔ کالج آ کر ان کی ذہنی و تخلیقی صلاحیتوں کا دروازہ کھل گیا تھا۔ اب تک ہمارے علم میں یہ تیرہ تالیفات آئی ہیں جن میں کچھ شائع ہو چکی ہیں اور کچھ اب تک غیر مطبوعہ ہیں جنھیں مرتب و شائع ہونا چاہیے۔

(۱) قصہ مہر و ماہ

اردو نثر میں یہ حیدری کا پہلا کام ہے۔ ''مہر و ماہ'' کے دیباچے میں حیدری نے لکھا ہے کہ جب انھیں ''یہ خبر فیض اثر پہنچی کہ صاحبانِ عالی شان گفتگوئے اردوئے معلّٰی کو مرغوب طبع رکھتے ہیں اور اہلِ سخن کو از راہِ قدر دانی کے زیادہ بزرگی دیتے ہیں''۔ تو انھوں نے ۱۲۱۴ھ میں ''قصہ مہر و ماہ کو...... فصاحت و بلاغت سے تیار کر کے'' گل کرسٹ کو پیش کیا جس نے حیدری کی صلاحیتوں کو بھانپ کر فورٹ ولیم کالج کے منشیوں میں ملازم رکھ لیا۔ عبادت بریلوی نے بتایا ہے کہ ''مہر و ماہ'' کی نثر پر کالج کے نثری معیار کا واضح اثر نہیں ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ یہ کبھی شائع نہیں ہوئی اور اس کا ایک قلمی نسخہ جو انھیں ملا ہے وہ ناقص ہے۔ اگر ایک اور نسخہ مل گیا تو اسے شائع کر دیا جائے گا لیکن اس کی نوبت نہیں آئی۔

(۲) قصہ لیلیٰ مجنوں

یہ کتاب بھی غیر مطبوعہ اور نایاب ہے۔ دیباچے میں، جو گلدستۂ حیدری میں شامل ہے، حیدری نے بتایا ہے کہ اس قصے کو امیر خسرو نے صنفِ مثنوی میں لکھا تھا۔ فارسی شاعر ہاتفی نے بھی اس قصے کو اپنے خمسے میں نظم کیا تھا۔ پھر اسی قصے کو خواجہ یاسین شاہ جہاں آبادی نے، شاہ عالم ثانی کے دورِ حکومت میں، اطہر علی خاں کی فرمائش پر جن سے مسٹر چیمبرز نے اس قصے کو نظم ہندی (اردو) میں لکھنے کے لیے کہا تھا، اردو میں نظم کیا اور جب ۱۲۱۵ھ مطابق ۱۸۰۱ء میں گل کرسٹ نے حیدری سے اس نظم ہندی کو، اُن کے لیے جو اس زبان سے واقف نہیں ہیں، سلیس عبارت میں لکھنے کے لیے کہا تو حیدری نے اسے محاورۂ اردوئے معلّٰی میں لکھ کر تیار کر دیا۔ اردو نثر میں یہ حیدری کی دوسری تالیف تھی۔

(۳) توتا کہانی

یہ حیدری کی تیسری تالیف ہے جو اتنی مقبول ہوئی کہ اس کے متعدد ایڈیشن اب تک شائع ہو چکے ہیں اور یہ آج بھی دلچسپی سے پڑھی جاتی ہے۔ یہ بھی گل کرسٹ کی فرمائش پر ۱۲۱۵ھ/۱۸۰۱ء میں لکھی گئی ہے۔ حیدری نے ''خاتمہ'' میں لکھا ہے کہ ''یہ قصہ بتاریخ بست و ششم شہر ذی قعدہ سنہ مذکور اور پنج شنبہ بوقت شام .... انجام کو پہنچا اور ''توتا کہانی'' اس کا نام رکھا'' [۱۴] حیدری کے قطعہ تاریخ تالیف کے اس دوسرے شعر سے:

سر آہ کو کھینچ کر تو نے خوب   رکھا نام توتا کہانی بجا

۱۲۱۶-۱=۱۲۱۵ھ

سے بھی ۱۲۱۵ھ برآمد ہوتے ہیں۔

حیدری نے یہ اردو ترجمہ سید محمد قادری کی کتاب ''طوطی نامہ'' سے کیا ہے جس کا اظہار اپنے دیباچہ میں کیا ہے کہ ''محمد قادری کے طوطی نامے کا، جس کا ماخذ طوطی نامہ ضیاء الدین نخشبی ہے، زبانِ ہندی (اردو) میں موافق محاورے اردوئے معلّٰی کے نثر میں عبارت سلیس و خوب و الفاظِ رنگیں و مرغوب سے ترجمہ کیا اور نام اس کا ''توتا کہانی''

رکھا تا کہ صاحبانِ نو آموز کی فہم میں جلد آوے''[۱۵]

یہاں پہلی بار اردو میں لفظ ''طوطا'' ''ت'' سے لکھا گیا ہے جس کی وجہ حیدری نے یہ بتائی ہے کہ ''ہندی میں حرف طوئے نہیں ہے اور اس احقر نے ''طوطی نامہ'' فارسی کو زبانِ ریختہ میں لکھا اس واسطے طوطی کی ''طوئے'' کو ''تے'' سے بدل کیا''[۱۶] یاد رہے کہ سراج الدین علی خان آرزو کی تالیف ''نوادر الالفاظ'' میں لفظ ''توتا'' ''ت'' ہی سے ملتا ہے۔

گل کرسٹ کے خط مورخہ ۱۲ / جنوری ۱۸۰۲ء سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اردو رسم الخط میں اس کی چھپائی شروع ہو چکی تھی۔ یہ کتاب ۳۵۲ فولیو پر مشتمل تھی اور اس کی طباعت کا تخمینہ ۵۵۰۰ روپے تھا[۱۷] محمد عتیق صدیقی نے بتایا ہے کہ ۱۸۰۴ء میں یہ کتاب اردو رسم الخط میں پہلی بار شائع ہوئی[۱۸] عبادت بریلوی نے اپنی مرتبہ ''گلزارِ دانش'' میں ''توتا کہانی'' کے پہلے ایڈیشن کے آگے پیچھے کے سرورق کا عکس بھی شائع کیا ہے جس سے اس بات کی مزید تصدیق ہوتی ہے کہ یہ ۱۸۰۳ء میں چھپنی شروع ہوئی اور ۱۸۰۴ء میں چھپ کر شائع ہوئی[۱۹] گارسیں دتاسی نے لکھا ہے کہ ''توتا کہانی'' کا بنیادی قصہ سنسکرت زبان کی تالیف ''شک سپ تتی'' سے ماخوذ ہے[۲۰]۔ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ ''سنسکرت میں اس کے کئی نسخے ملتے ہیں۔ ''شک سپ تتی'' کے بنیادی قصے کے ماخذِ اصلی ''رادھا جاتک'' نمبر ۱۴۵ اور رادھا جاتک نمبر ۱۹۸ ہیں۔ دونوں کا قصہ تقریباً یکساں ہے۔ ضیاء الدین نخشبی نے اسے ۷۳۰ھ میں فارسی میں لکھا۔ نخشبی نے ان حکایات کو بے مزہ و بے نمک دیکھ کر دوسرے ماخذوں سے کچھ اور حکایات شامل کیں۔ نخشبی کے ''طوطی نامہ'' میں ۵۲ کہانیاں ہیں جن میں سے چند کی اصل سنسکرت ''شک سپ تتی'' ہے جس میں آدھی سے زیادہ کہانیاں فحش ہیں۔ نخشبی نے اپنے طوطی نامہ میں فحش کہانیاں شامل نہیں کیں۔ ابوالفضل علامی نے دسویں صدی ہجری کے وسط میں اکبر بادشاہ کے حکم سے نخشبی کی تمام کہانیوں کا سلیس فارسی میں خلاصہ کیا۔ اس کے بعد سید محمد قادری نے نخشبی کی ۵۲ کہانیوں میں سے ۳۵ کہانیاں لے کر انھیں سلیس و سادہ فارسی میں لکھا۔ ابوالفضل اور قادری کے طوطی ناموں کا دکنی نثر میں بھی ترجمہ ہوا۔ ان سے کہیں زیادہ اہم غواصی کا طوطی نامہ (مؤلفہ ۱۰۴۹ھ/۱۶۳۹ء) ہے[۲۱]۔ حیدری کی ''توتا کہانی'' جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں سید محمد قادری کے طوطی نامہ کا اردو روپ ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ ''مشہور ہے کہ ''توتا کہانی'' ''شک سپ تتی'' کا ترجمہ ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ صرف دس کہانیوں کی اصل ''شک سپ تتی'' تک پہنچتی ہے۔ ہندی اور اردو کی بعض کہانیوں کی مشابہت حیرت انگیز ہے، ان میں بعض فقرے کے فقرے یکساں ہیں ''شک سپ تتی'' کی جو کہانیاں ''پنچ تنتر'' یا ''بیتال پچیسی'' کی حکایات سے مماثل ہیں ان کہانیوں کا ماخذ انھیں کتابوں کو سمجھنا چاہیے کیونکہ یہ ''شک سپ تتی'' سے زیادہ قدیم ہیں جس میں خاصی تعداد میں کہانیاں ''پنچ تنتر'' ''ہتوپدیش'' اور ''بیتال پچیسی'' سے ماخوذ ہیں۔ بعض کا آخری ماخذ ''جاتک'' تک جا پہنچتا ہے۔ بیتال پچیسی کی سب اور پنچ تنتر کی اکثر کہانیاں ''کتھا ساگر'' میں بھی ہیں، اس لیے طوطی نامہ کی بہت سی کہانیاں وہاں بھی مل جاتی ہیں''[۲۲] ''توتا کہانی'' اور اس کی نثر کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔

(۴) آرایشِ محفل

''آرایشِ محفل'' حیدری کی مقبول ترین کتاب ہے جو ۱۲۱۶ھ/۱۸۰۱ء میں لکھی گئی۔ حیدری نے ''دیباچے'' میں اس کا ماخذ نہیں بتایا۔ صرف اتنا لکھا ہے کہ ''زبانِ فارسی میں زبان سلیس میں کسی شخص نے آگے لکھا تھا.....اب

بموجب حکم جان گل کرسٹ...... کے سنہ بارہ سو سولہ ہجری مطابق اٹھارہ سو ایک عیسوی......زبان ریختہ میں موافق اپنی طبع کے، اُس کتاب سے جو ہاتھ لگی تھی، ترجمہ نثر میں کیا اور اس کا نام ''آرایشِ محفل'' رکھا'' [۲۳] اور یہ بھی لکھا: ''پر اکثر اس میں زیادتیاں (اضافے) اپنی طبیعت سے بھی، جہاں جہاں موقع اور مناسب پایا، وہاں کیں تا کہ قصہ طولانی ہو جائے اور سننے والوں کو خوش آئے'' [۲۴] ۱۹ راگست ۱۸۰۳ء کو جیسا کہ گل کرسٹ کے خط سے معلوم ہوتا ہے ''آرایش محفل'' زیر طبع تھی اور گل کرسٹ نے چار سو روپے انعام کے لیے نہایت تعریفی کلمات کے ساتھ حیدری کا نام بھی کالج کونسل کو بھیجا تھا [۲۵] یہ کتاب ۱۸۰۵ء میں چھپ کر سامنے آئی [۲۶] اردو میں شائع ہو کر یہ قصہ حاتم طائی اتنا مقبول ہوا کہ مختلف لوگوں نے نہ صرف اسے اردو میں اپنے اپنے طور پر لکھا بلکہ دوسری زبانوں میں بھی اخذ و ترجمہ کے ذریعے منتقل ہوا۔ میر امن کی ''باغ و بہار'' کے بعد یہ تالیف بھی اردو کلاسیک کا درجہ رکھتی ہے۔ نساخ نے اس کا نام ''آرایشِ محفل یعنی ہفت سیر حاتم'' [۲۷] لکھا ہے۔ آرایش محفل کا مطالعہ آئندہ صفحات میں کریں گے۔

(۵) گلدستۂ حیدری

حیدر بخش حیدری کی ''گل دستۂ حیدری'' تین متفرق کتابوں کا مجموعہ ہے۔ اس کے دیباچے میں حیدری نے بتایا ہے کہ زندگی نے اب تک انھیں اتنی فرصت نہیں دی تھی کہ وہ اپنی چیزوں کو جمع و مرتب کرتے لیکن فورٹ ولیم کالج میں آ کر جب انھیں اطمینان کی صورت میسر آئی تو ۱۲۱۵ھ میں ''چند قصے زبانِ ریختہ ہندی میں موافق اردوئے معلّٰی کے نثر کیے......جیسے قصہ حاتم طائی اور مہر و ماہ کا قصہ اور طوطی نامہ تخشبی اور قصہ لیلیٰ مجنوں....اور چند اشعار پریشاں اور کئی مخمس و چند قطعے احاطۂ تحریر میں آئے......نام اس اوراقِ پریشاں کا ''گلدستۂ حیدری'' رکھا ہے'' [۲۸] اس گلدستہ میں شروع میں مراثی ہیں، اس کے بعد مجموعۂ حکایات ہے، اس کے بعد دیباچہ مہر و ماہ ہے اور پھر دیباچہ لیلیٰ مجنوں ہے۔ ان کے بعد ''دیوانِ حیدری'' ہے اور آخر میں ''گلشن ہند'' ہے [۲۹] گل کرسٹ کے خط مورخہ ۱۹ راگست ۱۸۰۳ء سے معلوم ہوتا ہے کہ ''گل دستۂ حیدری'' چھپنے کے لیے تیار تھی اور گل کرسٹ نے حیدری کے لیے دو سو روپے کا انعام بھی تجویز کیا تھا [۳۰] لیکن یہ کتاب شائع نہ ہو سکی۔ عبادت بریلوی نے گلدستۂ حیدری کے قلمی نسخے مخزونہ برٹش لائبریری لندن سے اس کی حکایات ''مختصر کہانیاں'' کے نام سے مرتب کر کے کتابی صورت میں شائع کر دی ہیں اور سب ''دیباچے'' اپنے ''مقدمہ'' میں شامل و شائع کر دیے ہیں۔ اسی طرح تذکرے کو ''گلشنِ ہند'' کے نام سے اور کلام حیدری کو ''دیوانِ حیدری'' کے نام سے شائع کر دیا ہے۔ اس طرح ''گلدستہ حیدری'' کی کم و بیش سب تحریریں سامنے آ گئی ہیں۔

(۶) مختصر کہانیاں

ڈاکٹر عبادت بریلوی نے بتایا ہے کہ 'گل دستہ حیدری' کے انگلستان میں دو مخطوطے ملتے ہیں۔ ایک ''برٹش لائبریری لندن'' میں اور دوسرا ''انڈین انسٹی ٹیوٹ'' آکسفورڈ میں اور ان دونوں مخطوطوں میں ۱۸۰ مختصر کہانیاں ہیں جن میں سے ۱۷۴ ان کے مرتبہ مجموعے ''مختصر کہانیاں'' میں شامل ہیں اور چھ اس لیے شامل نہیں کی گئیں کہ فحش ہونے کی وجہ سے مذاقِ لطیف پر گراں گزرتی تھیں'' [۳۱] کہانیوں کا یہ ایک دلچسپ مجموعہ ہے لیکن نثر میں یہاں وہ پختگی نہیں ملتی جو ''توتا کہانی'' اور بالخصوص ''آرایشِ محفل'' میں نظر آتی ہے۔ جیسے زمانۂ ماضی میں انگریزی ناولوں کے بطن سے مختصر

افسانہ پیدا ہوا تھا اسی طرح یہ مختصر کہانیاں اردو داستانوں کے بطن سے پیدا ہوئی ہیں۔ مختصر افسانہ نویسی کے تعلق سے ان مختصر کہانیوں کی خاص اور تاریخی اہمیت ہے۔ انھیں آج بھی دلچسپی سے پڑھا جا سکتا ہے۔ ان میں بہت سی وہ کہانیاں ہیں جو کسی کہاوت یا ضرب المثل سے وابستہ ہیں مثلاً منھ کی اتری لوئی تو کیا کرے گا کوئی۔ بڑے بول کا سر نیچا۔ جتنا چھانو گے اتنا کرکرا کھاؤ گے۔ بکھ دیتے بکھما ملے سائیں گریب نواج۔ الٹا چور کوتوال کو ڈانڈے۔ بھلا کر بھلا ہو۔ من بھائے منڈیا ہلائے۔ کرگھا چھوڑ تماشے جائے، ناحق چوٹ جولاہا کھائے۔ پھٹ پڑے وہ سونا جس سے ٹوٹے کان۔ وغیرہ وغیرہ۔

بہت سی کہانیاں وہ ہیں جو آپ نے پہلے کسی سے سنی یا کسی کتاب میں پڑھی ہوں گی۔ بہت سی کہانیاں مذہبی روایات پر مبنی ہیں جن سے عقیدے اور ان سے وابستہ اخلاقی پہلو نمایاں ہوتے ہیں۔ ان کہانیوں سے اس دور کی فکر، کلچر اور اندازِ نظر کی اجلی تصویریں سامنے آتی ہیں۔ ہر کہانی میں الفاظ کا استعمال موضوع اور موقع محل کے مطابق ہے مثلاً ایک کہانی نمبر ۲۵ میں موضوع کی مناسبت سے چڑی ماروں کی مخصوص زبان، اصطلاحات اور روزمرہ استعمال کر کے کہانی میں واقعیت پیدا کی گئی ہے۔ اسی طرح ایک اور کہانی (نمبر ۳۲) میں عربی و فارسی زدہ پُرتصنع زبان کا مزہ لے لے کر مذاق اڑایا گیا ہے اور دلچسپی کو طنز و خوش طبعی کے ساتھ برقرار رکھا ہے۔ اس مجموعے کی بعض کہانیوں کو انیسویں صدی کے اوائل میں لکھے جانے والے، مختصر افسانے کے ذیل میں، رکھا جا سکتا ہے مثلاً کہانی نمبر ۱۶، ۱۸، ۲۴، ۲۷ اور ۵۳ وغیرہ [۳۲]

(د) گلشنِ ہند

یہ تذکرہ ''بھی گلدستۂ حیدری'' میں شامل تھا جہاں سے لے کر ڈاکٹر عبادت بریلوی نے اسے مرتب کر کے ۱۹۶۸ء میں اپنے پیش لفظ و مقدمہ کے ساتھ شائع کیا۔ ''گلشنِ ہند'' کے ''دیباچے'' میں حیدری نے لکھا ہے کہ ''سنہ بارہ سو چودہ ہجری (۱۲۱۴ھ) میں اکیسویں رجب کو تری کی راہ بنارس سے مرشد آباد کی طرف روانہ ہوا۔ بعد قطع منزل غازی پور کے قریب پہنچا۔ وہاں مرزا محمد علی، مرزا محمد فاضل کے بیٹے، دلّی کے رہنے والے سے کہ وہ بھی ایک کشتی میں سوار ہوئے اسی سمت کو آتے تھے، ملاقات ہوئی۔ صاحب سلامت پیدا کی یہاں تک کہ اکثر اوقات ان کے پاس جا کر بیٹھا کرتا تھا۔ کبھی کبھی وہ مہر   رماتے تھے اور طبع بھی موزوں رکھتے تھے......ایک دن کہنے لگے کہ میرے پاس ہندی (اردو) کے دیوان متعدد ہیں۔ ان کی سیر کرو اور اچھے اشعار ان میں سے انتخاب کر کے ترتیب دو، جو تمھاری یادگاری رہے.....وے دیوان دیکھے۔ موافق اپنے حوصلے کے اشعار چنے اور نام ان کے مصنفوں کے بقدر تحقیقات کے احاطۂ تحریر میں لا کر اس تذکرے کا نام ''گلشنِ ہند'' رکھا'' [۳۳] اور دو اشعار پر مشتمل یہ قطعہ تاریخ کہا:

مرتب کر چکا جب تذکرہ میں ۔۔۔ زروئے حق یہ بولے شیخ اور رند
کہی تاریخ اس کی حیدریؔ خوب ۔۔۔ اسے کہتا ہے ہر ایک گلشنِ ہند

اس کے آخری مصرع سے ۱۲۰۶ھ اور ''روئے حق'' سے ''ح'' کے آٹھ لیے جائیں تو ۱۲۰۶ + ۸ = ۱۲۱۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔

اسی تذکرے کو ڈاکٹر مختار الدین احمد نے مرتب کر کے ۱۹۶۷ء میں علمی مجلس دلّی سے شائع کیا اور لکھا کہ

''اس تذکرے کی ترتیب حیدری نے ۱۲۱۴ھ میں شروع کی اور راقم کے خیال کے مطابق کم از کم ۱۲۱۷ھ تک وہ اس پر نظر ثانی کرتے رہے'' [۳۴] قطعہ در تاریخ کے بعد وہ عبارت بھی، جو برٹش میوزیم لندن کے مخطوطے میں سوز کے ترجمے کے بعد درج تھی، مختارالدین احمد نے اپنی مرتبہ گلشن ہند میں شامل کر دی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ حیدری نے ''چھ سات برس میں ان بزرگوں کے نام مع اشعار و تخلص کے جمع کیے.....دو جز حرف ''ش'' سے لے کر تا حرف ''ی'' خدا جانے کیا ہوئے اس واسطے نوبت تحریر یا تک نہ پہنچی۔ انشاء اللہ اگر زمانہ اسی صورت سے قدرے رفاقت کرتا ہے تو یہ خاکسار پھر نئے سرے سے احوال ان شعرا کا خاطر خواہ لکھتا ہے.....'' [۳۵] اس سے معلوم ہوا کہ ''ش'' سے لے کر ''ی'' تک شعرا کے ترجمے اور انتخاب دوبارہ جمع کر کے تذکرے میں شامل کیے ہیں۔ ''گلشن ہند'' میں شعرا کے حالات اور ان کے کلام کا انتخاب بھی بہت مختصر ہے۔ عام طور پر کسی شاعر کی حیات کا کوئی نیا پہلو سامنے نہیں آتا۔ سارا کام سرسری ہے اور یہ ایک معمولی تذکرہ ہے۔

(۸) جامع القوانین

یہ کتاب نایاب ہے۔ ۱۹/اگست ۱۸۰۳ء کو گل کرسٹ نے ''کالج کونسل'' کو جو رپورٹ بھیجی تھی اور جس کے ساتھ ان کتابوں کی تفصیل درج تھی جو شعبۂ ہندوستانی کی زیر نگرانی تیار کرائی گئی تھیں یا تیار ہو رہی تھیں، اس میں ''جامع القوانین'' بھی شامل ہے [۳۵ (الف)] اس کے صفحات دو سو بتائے گئے ہیں اور حیدری کے لیے سو روپے کا انعام تجویز کیا گیا ہے۔ انیسویں صدی میں عدالتوں اور دوسرے ماتحت دفتروں کی کارروائی اردو زبان میں ہوتی تھی اس لیے انگریزوں نے مروجہ قوانین، کے اردو ترجموں کی طرف بھی توجہ دی۔ ''جامع القوانین'' ایک مشہور کتاب ہے جو مدرسوں کے نصاب میں شامل تھی۔ ''توتا نامہ'' کے پہلے قصے کے شروع میں جو عبارت آتی ہے اس میں بھی ''جامع القوانین'' کا نام شامل ہے:

''جس وقت وہ لڑکا سات برس کا ہوا، واسطے تربیت کے ایک استادِ دانا و کامل کو سونپا، کتنے ایک دنوں میں الف بے سے لے کر گلستان، انشاء ہرکرن، جامع القوانین، ابوالفضل، یوسفی، رقعاتِ جامی تلک پڑھا'' [۳۶]

غالباً یہی وہ کتاب ہے جو اردو ترجمے کے لیے حیدر بخش حیدری کو دی گئی تھی۔

(۹) گلزار دانش

''بہار دانش'' (فارسی) ایک مشہور و مقبول داستان ہے جسے شیخ عنایت اللہ نے ۱۰۶۱ھ/۱۶۵۱ء میں تصنیف کیا تھا اور جس میں جہان دار شاہ اور بہرہ ور بانو کے عشق کی داستان نثر میں بیان کی ہے۔ مرزا جان طپش نے اس داستان کو اردو میں نظم کیا اور اس کا نام بھی ''بہارِ دانش'' ہی رکھا اور ''باغ و بہار'' سے اس کے مکمل ہونے کی تاریخ ۱۲۱۷ھ نکالی [۳۷]۔ حیدر بخش حیدری نے براہ راست فارسی ''بہارِ دانش'' (نثر) سے اردو نثر میں ۱۲۱۸ھ میں اسے مکمل کیا۔

ڈاکٹر عبادت بریلوی کو اس غیر مطبوعہ اردو ترجمے کا ایک نسخہ، ڈینش زبان کے کیٹالاگ سے، کوپن ہیگن میں دریافت ہوا جس کی داستان مزے لے لے کر انھوں نے اپنے ''پیش لفظ'' میں سنائی ہے۔ حیدر بخش حیدری نے اس اردو ترجمے کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ''کتاب بہارِ دانش کو شیخ عنایت اللہ طوطی سخن نے ایک برہمن بچۂ حسین و مہ جبین کے کہنے سے تصنیف کیا تھا..............اب اس ذرۂ بے مقدار نے.....سنہ بارہ سو اٹھارہ (۱۲۱۸ھ) مطابق اٹھارہ

سو چار عیسوی (۱۸۰۴ء) کے، فرمانے سے صاحب والا شان ...... مسٹر ولیم ہنٹر، موافق اپنی طبع کے، زبان ریختہ میں ترجمہ کیا اور نام اس کا گلزار دانش رکھ کر اہل دانش و بینش کی نذر سے گذرانا'' [۳۸] ڈاکٹر عبادت بریلوی نے اس نسخے کو دریافت، مدون و مرتب کر کے اس کے دفتر اول کو ۱۹۷۳ء میں شائع کیا۔ اس میں ترجمۂ حیدری (اردو) کا پورا ترجمہ شامل نہیں ہے۔ اس کا ایک مکمل نسخہ ایشیاٹک سوسائٹی بنگال کے کتب خانے میں ڈاکٹر جاوید نہال کو ملا جس کا تعارف انھوں نے اپنی کتاب میں کرایا ہے [۳۹] حیدری نے اپنے اردو ترجمے کا نام ''گلزار دانش'' رکھا ہے۔

''گلزار دانش'' ایک دلچسپ عشقیہ داستان ہے۔ حیدری کے ترجمے پر اردو پن حاوی ہے لیکن جملے کی ساخت پر، فارسی ترکیب نحوی کا اثر واضح طور پر نمایاں ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ آزاد ترجمہ نہیں ہے بلکہ لفظی ترجمہ ہے۔ مثلاً یہ چند جملے دیکھیے:

> ''توتے نے اپنے خاوند کے غرور سے جہاں دار سلطان کی پیشانی پر تغیری کی علامت ظاہر پا کر سخن سنوارنے والوں، شیریں گفتاروں کی زبان کی طرح دروازہ گفتگو کا کھولا۔ کئی سخن سنجوں، معنی انگیزوں، شیریں دہنوں، دل آویزوں کی مثال مجالِ بیان میں لایا۔ بادشاہ اس صاحبِ سخن بے زباں کی گویائی سے متحیر ہو کر گھڑی آدھ گھڑی مانند خیال آئینے کے حیرانی و پریشانی کے بھنور میں ڈوب گیا، چپکا کھڑا ہو رہا۔ غرض اس سبز پوش شیریں سخن کی محبت کا بیج فرہاد کی طرح اس کے مزرعۂ دل میں بارور ہوا تھا، نہایت بے قراری سے ایک لعل بیش قیمت اپنے بازو سے کھول کر اس جوان خوش آواز کے آگے رکھ دیا۔ اس توتے کو مانگا۔ اس نے عدم شکیبائی سے بے قرار ہو کر اور اس عقل مند توتے کی مفارقت کی تاب اپنے جی میں نہ پا کر اس کی بات کے قبول کرنے سے پہلو تہی کی بلکہ نہ دینے کا ہاتھ اس کے سینۂ بے کینہ پر رکھا'' [۴۰]

اس نثر کے جملے، جملۂ معترضہ سے جڑے ہوئے ہیں اور طویل ہیں۔ لفظوں پر فارسی و عربی کا اثر واضح ہے۔ استعارہ بھی عبارت میں رنگینی پیدا کر رہا ہے۔ یہ ویسی عبارت نہیں ہے جیسی ہمیں ''آرایش محفل'' اور ''توتا کہانی'' میں ملتی ہے لیکن بحیثیت مجموعی عبارت پر اردو پن بھی حاوی ہے اور اسی وجہ سے لہجے کا بیانیہ انداز پُر اثر ہے اور تعلیم یافتہ قاری اس عبارت کو آج بھی دلچسپی سے پڑھ سکتا ہے۔ مکمل ''گلزار دانش'' بھی مرتب و شائع ہونی چاہیے۔

(۱۰) ہفت پیکر

حیدری کی مثنوی ''ہفت پیکر'' نظامی کی فارسی مثنوی ''ہفت پیکر'' کا منظوم اردو ترجمہ ہے۔ گارسیں دتاسی نے ''تاریخ ادبیات ہندوستانی'' میں اطلاع دی ہے کہ ''ہفت پیکر'' کا ایک نسخہ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں موجود ہے [۴۱] اودھ کے کتب خانے میں بھی اس کا ایک نسخہ تھا جس کا اندراج اسپرنگر نے اپنے کیٹلاگ میں کیا ہے اور لکھا ہے کہ یہ نسخہ ۶۰۰ صفحات پر مشتمل ہے اور ہر صفحے پر ۱۳ ابیات ہیں گویا ''ہفت پیکر'' کم و بیش ۷۸۰۰ اشعار پر مشتمل ہے۔ اسپرنگر نے اس کا سال تصنیف ۱۲۲۰ھ دیا ہے جو مرزا کاظم علی جوان کے قطعہ تاریخ کے مصرع: ''جانِ تازہ ہفت پیکر یہ ہوئی'' سے برآمد ہوتا ہے [۴۲] ڈاکٹر مختار الدین احمد نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''ہفت پیکر'' کا ایک نسخہ ایشیاٹک سوسائٹی بنگال کے کتب خانے میں ان کی نظر سے گذرا تھا [۴۳] ڈاکٹر جاوید نہال نے ''ہفت پیکر'' کے اس نسخے سے چھ شعر بھی دیے ہیں جن میں سے تین یہ ہیں:

ہفت پیکر تھا نظامی گنجوی کا کلام؟ میں نے ہندی کر دیا اس کو تمام
جب یہ نسخہ میں نے ہندی میں لکھا ہفت پیکر نام بھی اس کا رکھا
فارسی کو کر دیا ہندی تمام تا رہے ہندوستاں میں میرا نام[۴۴]

(۱۱) تاریخِ نادری

''تاریخ جہاں کشائے نادری'' ایک مستند تاریخی کتاب ہے جسے نادر شاہ کے وقائع نویس منشی محمد مہدی نے فارسی زبان میں لکھا تھا''[۴۵] حیدر بخش حیدری نے ولیم ٹیلر کی فرمائش پر اسے اردو میں ترجمہ کیا۔ دیباچہ میں حیدری نے لکھا ہے کہ:

''بس معلوم کیا چاہیے کہ منشی محمد مہدی، جو نادر شاہ کے حضور پرنور سے خدمتِ وقائع نویس رکھتا تھا اور تاریخِ نادری کو اس نے زبان فارسی و بعض لغاتِ ترکی سے تصنیف کیا تھا اب اس کتاب کو سید حیدر بخش حیدری نے عہد حکومت میں جناب .....لارڈ منٹو گورنر جنرل بہادر...اور فرمانے...جناب ولیم ٹیلر صاحب دام اقبالہ کے سن ۱۲۲۴ ہجری میں مطابق اٹھارہ سونو (۱۸۰۹ء) کے زبان ہندی (اردو) میں ترجمہ کیا اور نام اس کا وہی رکھا چاہتا ہے کہ صاحب عالی مرتبت.......جناب ولیم ہنٹر صاحب......کے حضور فیض گنجور میں لے جاوے، اس کی مہربانی ونوازش کے ابرنیساں درفشاں سے دامنِ تمنا دُر و جواہر سے بھرلاوے''[۴۶]

اردو ترجمے کے آخر میں حیدری نے ۱۳ اشعار پر مشتمل قطعہ تاریخ خاتمۂ کتاب درج کیا ہے جس کے اس آخری شعر:

تاریخ نادری ؔ سے عدد نار کے نکال ہے سال اس کتاب کا تاریخ نادری

''تاریخ نادری'' سے ۱۴۷۶ برآمد ہوتے ہیں۔ اس سے ''نار'' کے ۲۵۱ نکال دیے جائیں تو سالِ اتمام ۱۲۲۵ھ برآمد ہوتے ہیں۔ گویا یہ کلام ۱۲۲۴ھ میں شروع ہوا اور ۱۲۲۵ھ میں پورا ہوا۔ مخطوطہ کے شروع میں ورق، سطر، موضوع ظاہر کر کے ایک فہرست بھی تیار کی گئی ہے۔ جس پر آخر میں ورق ۴۵۹ درج ہے۔ ایک ورق دو صفحے کے برابر ہوتا ہے۔

''تاریخ نادری'' کو حیدری نے سادہ و سلیس نثر میں ترجمہ کیا ہے لیکن فارسی طرز ادا کا اثر اس کی بیانیہ نثر میں نمایاں ہے۔ اس سے نثر میں تاریخی تصنیف کے لیے ایک نیا امکان ابھرتا ہے۔ یہاں اردو نثر میں فارسی طرز ادا کی رنگینی کو سادگی و سلاست میں ڈھالنے کی شعوری کوشش کا احساس ہوتا ہے۔ یہ کتاب بھی اب تک شائع نہیں ہوئی اور ''تاریخ'' اور ''اردو نثر'' دونوں کے اعتبار سے خاص اہمیت رکھتی ہے۔ جس کا اندازہ ذیل کے اقتباس سے کیا جا سکتا ہے:

''بیان اس کلام کا یہ ہے کہ گرگیں خاں والی گرجستان نے، جو اس عصر میں عاملِ قندھار تھا، دروازے بے اعتدالی کے کھول کر دستِ تسلط دراز کیا، یہاں تک کہ میر ویس غلجہ نے، جو اس گروہ کا حاکم تھا، اپنی جان سے عاجز ہو کر بطور تظلّم کے بارگاہِ فلک اشتباہ کی طرف سر جھکایا جب کہ اردوئے معلائے بادشاہی میں کوئی غم خوار اور دولت سرائے سلطنت میں کوئی دادرس عالی مقدار نہ پایا۔ چار ناچار روئے روت پھیر کر کعبۂ معظّم کی طرف روانہ ہوا۔ پھرتے ہوئے تتبع.....امور وملاحظۂ نزدیک ودور کا کر کے اس وقت قندھار میں پہنچا جس وقت کہ گرگیں خاں اہلِ کاکڑ کے تنبیہ کرنے کو وہ شیخ میں، جو قندھار سے خارج ہے گیا تھا، اس پر جا پڑا اور حملہ کر کے پکڑ لیا۔ مراد خاں افغان کو، جو اس کا خویش تھا، حکم کیا کہ اس کا کام تمام کرے، ایک دم جینے نہ دے۔ بعد اس واردات کے کیخسر و خاں......کا بھتیجا منصب سپہ سالاری سے سرفراز ہو کر اپنے چچا

کے انتقام لینے کی خاطر مانندِ تیغ دودم باشکوہ کسریٰ و تم افواج مختلفہ و گروہ عرب و عجم لے کر قندھار کے بھی لینے اور میر ویس غلجہ کی گوش مالی دینے پر مستعد بجاں ہوا۔ ہرات کے ابدالی جو افاغنۂ غلجہ سے دشمنی جانی رکھتے تھے، ان کو جمع کر کے ایک برس تک قلعہ کو محصور رکھا۔ آخر کار اپنی خام خیالی و بدتدبیری سے سر غرور کو پائے قلعہ پر دھر کے اپنے چچا سے جاملا......'' [۴۷]

یہ اردو ترجمہ فارسی متن سے قریب تر ہے۔ اس میں بیان کی وہ سادگی موجود ہے جو موضوع کی ضرورت و معیار قائم کرنے کے لیے ضروری تھی۔ فارسی متن میں بیان کی رنگینی زیادہ نمایاں ہے جب کہ اردو نثر میں یہ سادگی میں جذب ہو رہی ہے۔ اس اسلوب سے بیانیہ انداز میں تاریخ نویسی کا ایک روشن امکان ابھرتا ہے اور یہی وہ اہم بات ہے جو اردو نثر کے ارتقائی مطالعہ میں تاریخ نادری کو اہم بنا دیتی ہے۔

(۱۲) گلِ مغفرت

حیدر بخش حیدری نے حسین واعظ کاشفی کی مشہور زمانہ کتاب ''روضتہ الشہدا'' کا اردو ترجمہ ''گلشنِ شہیداں'' کے نام سے کیا تھا لیکن طوالت کی وجہ سے وہ شائع نہ ہو سکا اور اب ناپید ہے۔ اپنے عزیز دوست مولوی حسین علی جونپوری کے کہنے پر حیدری نے اس کا خلاصہ تیار کیا اور ''گل مغفرت'' اس کا نام رکھا۔ دیباچہ میں خود بھی یہی لکھا ہے کہ میں نے ''کتاب گلشن شہیداں سے، جس کو پہلے کتاب ''روضتہ الشہدا'' سے زبانِ ریختہ میں ترجمہ کیا تھا، اب شہر محرم الحرام کی بیسویں تاریخ سنہ بارہ سو ستائیس ہجری (۱۲۲۷ھ) میں...... مولوی سید حسین علی جونپوری کے ارشاد کرنے سے ......اس نسخۂ دہ مجلس کو انتخاب کیا اور اس کا نام گل مغفرت رکھا'' [۴۸] ''گل مغفرت'' پہلی بار ۱۲۲۶ھ/ ۱۸۱۲ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی [۴۹] کتاب کی ترتیب کا انداز وہی ہے جو اس قبیل کی دوسری کتابوں یعنی دہ مجلس میں ملتا ہے جن میں دس مجلسیں ترتیب دی جاتی ہیں پانچ تو پنج تن پاک کی رحلت پر مشتمل ہوتی ہیں اور باقی پانچ یا سات میں امام حسین اور ان کے سرفروشوں اور جاں باز رفیقوں کی شہادت کا بیان ہوتا ہے۔ ''گل مغفرت'' میں دس یا بارہ کے بجائے سولہ مجلسیں ہیں تا کہ عشرۂ محرم کے بعد رسوم کی مجلسِ فاتحہ اور دسویں، بیسویں، اور چالیسویں کی تقریب پر بھی پڑھنے والوں کو الگ الگ مجلسیں مل سکیں [۵۰]

یہ کتاب عام بول چال کی سادہ و صاف زبان میں لکھی گئی ہے لیکن حیدری کی دوسری کتابوں کے مقابلے میں اس کا لہجہ اس لیے خطیبانہ ہے کہ یہ مخصوص مذہبی ضرورت کے پیش نظر مجلسوں میں پڑھ کر سنائے جانے کے لیے لکھی گئی ہے۔ اس میں زبان تو وہی ہے لیکن انداز و لہجہ مختلف ہے اور اس میں اسی لیے بار بار اے مومنو!، اے محبو! اے یارو! کے الفاظ آتے ہیں۔ یہ کتاب اسی لہجے اور طرزِ ادا میں لکھی گئی ہے جسے ذاکر یا خطیب، بلند آہنگ لفظوں کی گونج سے اپنے بیان میں اثر پیدا کرنے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔

(۱۳) دیوانِ حیدری

حیدری نے اپنا دیوان کلکتہ میں مرتب کیا اور اسے گلدستۂ حیدری کا ایک حصہ بنا کر اشاعت کے لیے گل کرسٹ کو پیش کیا جس نے اسے منظور کر لیا لیکن یہ کبھی شائع نہ ہو سکا اور اب ڈیڑھ سو سال سے زیادہ عرصہ گزرنے کے بعد ڈاکٹر عبادت بریلوی مرحوم نے اسے برٹش لائبریری اور باڈلین لائبریری آکسفورڈ سے بازیاب کر کے کتابی

صورت میں مدوّن وشائع کیا۔ان کے کلام میں عشقیہ جذبات نمایاں ہیں۔اس سے یہ بھی معلوم ہوا کہ حیدری بھجو نامی طوائف پر عاشق تھے اور رقیب کو جب معلوم ہوا کہ بھجو حیدری کے پاس ہے تو اس نے بھجو کی ہجو لکھ کر اسے بھیجی۔" دیوان حیدری" میں لکھا ہے کہ" ابتدائے جوانی سے ایک نازنین مہ جبین...... کے دام میں پھنسا:

وہ مکھڑا جسے دیکھ مہ داغ کھائے   وہ نقشہ کہ تصویر کو حیرت آئے

اس حالت میں بلبل قفسی کی مانند نالہائے حزیں موزوں کرنے لگا۔ آخر چند روز کے عرصے میں ایک مجموعہ اشعار کا بنا۔ تب چند فقرے نثر کے بھی بہ طور تالیف وتصنیف کے اس سے الحاق کر کے...... بطریق ہدایہ ونذر کے رکھ دیا"[۵۱] اس دیوان میں ۱۱۵ غزلیں، تین قطعات، تین نظمیں (تعریف بنارس، سراپائے جاناں، اشتیاق نامہ) اور نو مدحیہ قصائد (ایک گل کرسٹ کی مدح میں، تین نواب علی ابراہیم خاں خلیل، ایک عبدالرشید خان، ایک شیخ شکر اللہ اور تین لالہ موتی رام کی مدح میں ہیں۔دو ضمیموں میں دوسرے مآخذ سے کلامِ حیدری جمع کر کے مرتب نے شاملِ دیوان کیا ہے۔

حیدری کی غزلوں پر عشقیہ رنگ غالب ہے جس سے جوانی میں ان کے مزاج کی ترجمانی ہوتی ہے۔ شاعری کی زبان صاف وشستہ اور بول چال کی زبان سے قریب ہے۔اس میں وہ تصنع نہیں ہے جو کلام افسوس میں نظر آتا ہے۔معلوم ہوتا ہے کہ وہ شاعری اپنے دلی وجسمانی جذبات کے اظہار کے لیے کر رہے ہیں۔حیدری کے ابھرے عشقیہ تجربوں میں کوئی تہ داری یا گہرائی نہیں ہے۔سامنے کے سیدھے سادے جذبات کو سیدھی سادہ زبان میں بیان کر دیا ہے۔شاعر کی حیثیت سے ان کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ان کی اصل وجہ شہرت وہ نثر ہے جو ہمیں توتا کہانی اور آرایش محفل وغیرہ میں نظر آتی ہے۔یہ ایک ایسے شاعر کا کلام ہے جس نے اپنے تخلیقی مزاج کا اظہار نثر سے پہلے شاعری میں کیا ہے۔نثر آگے نکل گئی اور شاعری نظروں سے اوجھل ہو گئی:

برابری کا تیری گل نے جب خیال کیا   صبا نے مار طمانچے مونہ اُس کا لال کیا

(حیدری)

گارسیں دتاسی نے لکھا ہے کہ" میرا خیال ہے کہ یہ وہی حیدر بخش حیدری ہیں جنھوں نے" شاہ نامہ" کا ایک ہندوستانی (اردو) خلاصہ تصنیف کیا ہے جس کا ایک نسخہ فورٹ ولیم کالج میں موجود تھا لیکن یہ اب ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں ہے"[۵۲] یہاں گارسیں دتاسی کو غلط فہمی ہوئی ہے۔حیدری نے" روضۃ الشہدا" کے اپنے ترجمے" گلشنِ شہیداں" کا خلاصہ" گلِ مغفرت" کے نام سے کیا تھا نا کہ" شاہ نامہ" کا۔

(۲)

حیدری کی ان تصانیف وتراجم میں، اردو نثر کے اعتبار سے" توتا کہانی" اور" آرایش محفل" جن کا تعارف ہم تصانیف کے ذیل میں پہلے کرا چکے ہیں، خاصی اہمیت رکھتی ہیں۔" توتا کہانی" سید محمد قادری کے فارسی" طوطی نامہ" کا اردو روپ ہے۔اس کی ہیئت وتیکنیک وہی ہے جو نخشبی یا قادری کے" طوطی نامہ" میں استعمال ہوئی ہے جن میں توتا ہر رات ایک کہانی سناتا ہے۔اس پر الف لیلیٰ کی تکنیک کا واضح اثر ہے۔" توتا کہانی" میں احمد سلطان نامی ایک دولت مند شخص ہے جس کے کوئی لڑکا نہیں ہے۔دعاؤں سے لڑکا پیدا ہوتا ہے تو اس کا نام میمون رکھا جاتا ہے اور جب بڑا ہوتا ہے تو ایک حسین وجمیل دوشیزہ سے اس کا عقد کر دیا جاتا ہے۔ایک دن میمون بازار گیا تو ایک توتا دیکھا جس کو اس نے

ہزار ہن دے کر خرید لیا۔ توتے کی خاص بات یہ تھی کہ وہ ماضی اور مستقبل کی باتیں زمانہ حال میں بتا سکتا تھا۔ توتے کی عقل، دانش اور بصیرت کی وجہ سے میمون اسے بہت عزیز رکھتا تھا۔ توتے کی دُسراہت کے لیے اس نے ایک مینا خرید کر توتے کے ساتھ رکھ دی تھی۔ ایک دن میمون نے ''خجستہ'' سے کہا کہ وہ سفر پر جا رہا ہے اور اس کے پیچھے وہ جو بھی کام کرے توتے اور مینا سے مشورے کے بعد کرے۔ میمون چلا گیا تو خجستہ اس کے فراق میں بے چین ہو گئی۔ اس عرصے میں توتا اسے کہانیاں سنا کر دلاسا دیتا رہا۔ اتفاق سے ایک دن خجستہ سیر کے لیے کوٹھے پر گئی اور وہاں ایک شہزادہ اسے دیکھ کر عاشق ہو گیا اور ایک 'مکارہ عورت' کو اس کے پاس بھیجا۔ خجستہ اس کے جھانسے میں آ گئی اور رات کو اس کے پاس آنے پر آمادہ ہو گئی۔ سج بن کر جب تیار ہوئی تو مشورے کے لیے مینا کے پاس آئی۔ مینا نے اسے منع کیا تو اس نے غصہ میں آ کر اس کی گردن مروڑ دی۔ پھر وہ توتے کے پاس گئی تو تا مینا کا انجام دیکھ چکا تھا اس نے اس کی ہاں میں ہاں ملائی اور کہا کہ اگر تیرے وہاں جانے کی بات شوہر کو معلوم بھی ہو گئی تو وہ اسے اسی طرح اس کے شوہر سے ملا دے گا جس طرح فرخ بیگ سوداگر سے اس کی جورو کو دوبارہ ملا دیا تھا۔ خجستہ نے پوچھا کہ وہ کیا بات تھی۔ یہ سوال سن کر توتے نے سارا قصہ اسے کہہ سنایا۔ اسی قصے میں صبح ہو گئی اور اس کا جانا موقوف رہا۔ اسی طرح وہ ہر رات سج بن کر توتے کے پاس آتی اور توتا اس کے پوچھنے پر خجستہ کو وہ کہانی سناتا جس کا ذکر اس کی زبان پر آیا تھا لیکن جب کہانی ختم ہوتی تو صبح ہو جاتی اور اس کا جانا ٹل جاتا۔ توتا اسی طرح ہر رات اسے ایک نیا قصہ سناتا رہا اور ۳۵ ویں رات کہانی ختم ہوئی تو میمون واپس آ گیا۔ مینا کا پنجرہ خالی دیکھ کر اس نے پوچھا کہ مینا کہاں گئی۔ ابھی خجستہ کچھ کہنے بھی نہ پائی تھی کہ توتے نے کہا: ''پیرو مرشد! آپ ادھر تشریف لائیں اور مینا اور خجستہ کا حال مجھ سے پوچھیں۔ مینا کو آپ کی بیگم صاحبہ نے گردن مروڑ کر اپنے یار کے واسطے مار ڈالا اور مجھے بھی مارا چاہتی تھیں سو میں نے آپ کے قدم دیکھے تھے''۔ اس بات کو سنتے ہی میمون تاب نہ لا سکا اور ایک ہی وار میں خجستہ کا کام تمام کر دیا۔ اسی کے ساتھ ''توتا کہانی'' ختم ہو جاتی ہے۔

یہ کہانی اور اس کی تیکنیک حیدری کا کارنامہ نہیں ہے لیکن اس کہانی کے رنگ و مزاج کو اردو نثر میں اس طرح بیان کیا ہے کہ یہ کہانی حیدری کی تصنیف بن گئی ہے۔ حیدری نے کہانی کے بیان میں دلچسپی کے ساتھ فن کی سطح پر، وحدتِ اثر کو برقرار رکھا ہے اور فن قصہ گوئی میں یہی اس کی انفرادیت ہے۔ ایک اور خاص بات یہ ہے کہ ''توتا کہانی'' میں اخلاقی اور اس معاشرے کے تہذیبی پہلو اس طرح نمایاں ہیں کہ اس معاشرے کی سوچ اور اندازِ فکر کی ایک اجلی تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ توتا کہانی ایک لحاظ سے علامتی کہانی بھی ہے جس میں نیکی اور بدی کی آویزش کو ایک وسیع استعارے کی مدد سے بیان کیا گیا ہے۔ انسان کی بدی کا پہلو بار بار نیکی سے رجوع کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے اور بدی ٹلتی رہتی ہے اور آخر میں نیکی کامیاب ہوتی ہے۔ ''سنسکرت میں توتا کہانی کے مرکزی کردار آخر میں ایک دوسرے سے مفاہمت کر لیتے ہیں اور امن و آشتی سے رہنے سہنے لگتے ہیں۔ یہاں درگذر کو بدل کر نیکی کی فتح اور بدی کی شکست دکھائی گئی ہے...... ہر محبت جنسی محبت ہے اور ہر کردار دوسرے کو پہلی نظر میں ہی اپنا ہم راز اور محبت کا امانت دار بنا لیتا ہے''[۵۳]

تخیل کی پرواز کی اس کہانی میں بھی فروانی ہے اس پر ہر ناممکن بات ممکن ہو جاتی ہے۔ ان باتوں کو اس طرح بیان اور نمایاں کیا جاتا ہے کہ پڑھنے والے کی توجہ اس کے ناممکن ہونے کے طرف نہیں جاتی۔ پہلے قصے میں توتا، جسے بلی کھا گئی تھی، دوبارہ سامنے آتا ہے تو مالک کے پوچھنے پر بتاتا ہے کہ تم نے چونکہ اپنی بے گناہ بی بی کو نکال دیا تھا تو

حق سبحانہ تعالیٰ نے مردے کو زندہ کر دیا۔ عقیدہ ہے کہ مطابق اللہ قادرِ مطلق ہے اور اس پر ہر شخص پورا ایمان رکھتا ہے۔ وہ ناممکن کو ممکن بھی بنا سکتا ہے۔ دوسری کہانی میں بادشاہ کی روح، جس کی عمر چند دنوں میں پوری ہونے والی تھی، عورت کا روپ دھار کر اس کے جسم سے باہر جا کھڑی ہوتی ہے اور پاسبان کی ہمت و وفاداری پر حق تعالیٰ کے حکم سے پھر ساٹھ سال کے لیے اس کے جسم میں واپس آ جاتی ہے۔ روحوں کا جسم سے نکلنا اور پھر داخل ہونا ہندو معاشرے کا وہ عقیدہ تھا جس پر سارا معاشرہ یقین رکھتا تھا اس لیے جب اسی قسم کے واقعات قصے میں آتے ہیں تو پڑھنے والا ان کو ناممکن نہیں سمجھتا۔ ''مثنوی کدم راؤ پدم راؤ'' [۵۴] میں بھی یہی صورت بار بار سامنے آتی ہے اور ساری کہانی انتقالِ روح کے اردگرد گھومتی ہے۔ ''توتا کہانی'' کے پانچویں قصے میں لکڑی کی بنائی ہوئی پتلی میں زاہد کی دعا سے جان پڑ جاتی ہے۔ اسی کہانی میں ایک درخت (شجرۃ الحکم) سے ایک ایسی آواز نکلتی ہے کہ جھوٹ سچ معلوم ہو جاتا ہے۔ صدیوں سے یہ معاشرہ ان باتوں پر یقین رکھتا چلا آتا ہے، اور آج بھی ایک بڑی اکثریت، جس میں ہندو مسلمان دونوں شریک ہیں، ان باتوں پر یقین رکھتی ہے۔

عورت کا درجہ، جیسا کہ توتا کہانی سے بھی سامنے آتا ہے، ہندوستانی معاشرے میں بہت کم ہے۔ عورت کو ناسمجھ اور کم عقل سمجھا جاتا ہے۔ وہ جنسی آسودگی کا آلۂ کار ہے۔ عورت ذات پات کے بندھنوں میں جکڑی ہوئی گھر کی چار دیواری میں محصور ہے۔ بیوہ ہو جائے تو دوسری شادی نہیں کر سکتی۔ خاوند مرے تو اس کے ساتھ ہی جل جانا (ستی) سورگ کا کھلا راستہ ہے۔

حیدری نے اس قدیم کہانی کو اردو کا روپ دیتے ہوئے اپنے دور کے رنگ میں اس سلیقے سے رنگا ہے کہ یہ کہانی انیسویں صدی کے معاشرے کے مزاج سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے لیکن اس کی اصل اہمیت اس کا اسلوب بیان ہے اور اسی میں اس کے زندہ رہنے کا راز مضمر ہے۔

یہی صورت حیدری کی دوسری تالیف ''آرائشِ محفل'' میں ملتی ہے۔ ''آرائشِ محفل'' سادہ اسلوب بیان کا ویسا ہی ایک نمونہ ہے جیسا ''فسانۂ عجائب'' رنگین اور مسجع و مقفیٰ اسلوب کا نمونہ ہے۔ یہاں وہ اسلوب جو ''توتا کہانی'' میں ابھرتا ہے ارتقائی مراحل طے کر کے اپنی ایک الگ صورت بنا لیتا ہے۔ قصے کی دلچسپی ''آرائشِ محفل'' کی وہ خصوصیت ہے جو سادہ اسلوب سے مل کر اسے میر امن کی ''باغ و بہار'' کی طرح سدا زندہ رہنے والی کتاب بنا دیتی ہے۔

''آرائشِ محفل'' فارسی قصہ حاتم طائی سے ماخوذ ہے لیکن حیدری نے موقع و ضرورت کے مطابق، طول دے کر اس میں ایسے اضافے کیے ہیں تاکہ قصہ سننے یا پڑھنے والے کو اچھا لگے۔ ''آرائشِ محفل'' مزاج کے لحاظ سے ''داستان'' ہے لیکن حجم اور تکنیک کے لحاظ سے اس کا ڈھنگ میر امن کی ''باغ و بہار'' کی طرح ''ناول'' کا سا ہو گیا ہے۔ تکنیک میں تہ داری ہے۔ قصے میں سے قصہ نکلتا ہے اور دلچسپی ہر سطر میں برقرار رہتی ہے۔ آج کے پڑھنے والے کو اس کے محیر العقول واقعات پر یقین نہ آئے لیکن کہانی کی جاذبیت اور بیان کی گھلاوٹ سے اس میں وہ فنی اثر پیدا ہو گیا ہے کہ پڑھنے والا قصہ کہنے والے کے تخیل کے ساتھ پرواز کرنے لگتا ہے اور قصے کی دلچسپی میں محو ہو کر ناممکن باتوں کو قبول کر لیتا ہے۔ یہی داستان گوئی کا فن ہے۔ تکنیک یہ رکھی گئی ہے کہ پہلے قصے کو بنیاد فراہم کی جاتی ہے۔ شاہ یمن کے ہاں حاتم پیدا ہوتا ہے۔ پیدائش کے وقت ہی سے اس کے مزاج کی خصوصیات کو نمایاں کیا جاتا ہے۔ خود بادشاہ

حاتم کی پیدائش پر اعلان کرتا ہے کہ آج کی تاریخ میں جو لڑکا پیدا ہوگا وہ آج ہی کی تاریخ سے بادشاہ کا نوکر ہوگا اور اس کی پرورش بھی یہیں ہوگی۔ اس روزِ ملک یمن میں چھ ہزار لڑکے پیدا ہوئے تھے۔ بادشاہ نے چھ ہزار دائیاں رکھ کر ان کی پرورش کا انتظام کیا۔ سیانوں نے زائچہ دیکھ کر بتایا کہ یہ حاتم زماں ہوگا۔ تنہا دودھ نہ پیے گا۔ پہلے ساتھیوں کو پلوائے گا پھر آپ پیے گا۔ چودہ برس کا ہوا تو باپ کے زر و جواہر کو راہِ خدا میں صرف کرنے لگا۔ حسین ایسا کہ جو دیکھے عاشق ہو جائے۔ بہادری و مردانگی میں یکتا اور خلق و مروت میں بے نظیر۔ غیر معمولی عاقل و دانش مند۔

اس کے بعد پہلا قصہ آتا ہے جس میں برزخ سوداگر کی بیٹی حسن بانو کو متعارف کرا کے کہانی کو دلچسپی سے آگے بڑھانے کے لیے بنیادیں فراہم کی جاتی ہیں۔ حسن بانو جوان ہو کر ایک دن اپنی دائی سے کہتی ہے کہ اس قدر دولت اس کے پاس ہے، وہ تن تنہا اس کا کیا کرے گی۔ بہتر یہ ہے کہ وہ اسے خدا کی راہ میں لٹا دے اور خود کو آلائش دنیا سے پاک رکھے اور شادی بیاہ کے بکھیڑے میں نہ پڑے۔ پھر دائی سے پوچھتی ہے کہ شادی بیاہ سے کیسے چھٹکارا حاصل کروں۔ دائی نے بلائیں لے کر کہا کہ ''میں سات سوال دیتی ہوں۔ انھیں اشتہار نامہ کے طور پر لکھوا کر اپنے دروازے پر لگا دے کہ جو کوئی میرے ساتوں سوال پورے کرے گا وہ اسے قبول کرے گی۔ یہ سوال ایسے تھے کہ کوئی سات تو کیا ایک بھی پورا نہیں کر سکتا تھا۔ اس کے بعد ولی کی صورت میں شیطان فقیر کا قصہ آتا ہے جو بظاہر ذیلی نظر آتا ہے مگر قصے کو آگے بڑھانے اور اس میں تہ داری پیدا کرنے کے لیے بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ شہر بانو بادشاہ کے پیر و مرشد کا کچا چٹھا کھولتی ہے تو بادشاہ ناراض ہو کر اسے شہر بدر کر دیتا ہے اور وہاں، خدا کے حکم سے، خزانہ ملنے پر پہلے سے بھی زیادہ دولت مند ہو جاتی ہے اور بادشاہ کے نام پر ایک نیا شہر ''شاہ آباد'' بساتی ہے۔ اس کے بعد حسن بانو کی تدبیر سے پیر و مرشد کی شیطنت بادشاہ پر ظاہر کرتی ہے اور ڈکیتی ڈالتے ہوئے اسے رنگے ہاتھوں پکڑوا دیتی ہے۔ خدمتِ خلق کے باعث حسن بانو کی سخاوت و مروّت کی شہرت دور دراز تک پھیل جاتی ہے اور خارزم کے شہزادے منیر شاہ تک پہنچتی ہے۔ شہزادہ ایک مصور کو اس کی تصویر بنانے کے لیے وہاں بھیجتا ہے۔ مصور ترکیب سے اس کی تصویر بنا کر شہزادہ منیر شامی کو پیش کر دیتا ہے جسے دیکھ کر وہ غش کھا جاتا ہے اور فقیروں کا سا حال بنا کر شاہ آباد کی طرف چل پڑتا ہے۔ یہاں آتا ہے تو دوسرے مسافروں کی طرح اس کی خاطر داری ہوتی ہے مگر وہ کچھ نہیں کھاتا۔ یہ خبر جب حسن بانو کو پہنچتی ہے تو وہ اسے بلواتی اور وجہ دریافت کرتی ہے۔ منیر شامی بتاتا ہے کہ وہ شاہزادہ ہے اور اس کی دیوانگی کی وجہ یہ ہے کہ وہ اس کی تصویر دیکھ کر دیوانہ ہو گیا ہے اور آرزوئے وصل رکھتا ہے۔ حسن بانو اسے بتاتی ہے کہ جو شخص اس کے ساتوں سوالوں کا جواب دے گا، وہ اسے قبول کرے گی۔ پھر وہ ساتوں سوال اسے بتاتی ہے۔ وہ دیوانہ وار ہو کر تصویر کے ساتھ جنگل کی راہ لیتا ہے اور چلتے چلتے ملکِ یمن کے قریب ایک جنگل میں جا پہنچتا ہے اور ایک درخت کے نیچے بیٹھ کر آہ و زاری کرنے لگتا ہے۔ اتفاق سے حاتم بھی اسی روز شکار کے لیے وہاں آتا ہے اور آہ و زاری سن کر منیر شامی کے پاس پہنچ کر اس کا حال دریافت کرتا ہے۔ منیر شامی کہتا ہے کہ دنیا میں کوئی ایسا نہیں ہے جو اس کا دردِ دل سن کر اس کا علاج کرے۔ حاتم کہتا ہے، جس سے اس کے کردار کا تعارف ہوتا ہے کہ ''تو خاطر جمع رکھ اور مجھ سے کہہ کیوں کہ میں نے خدا کی راہ میں کمر باندھی ہے۔ تیرے بھی کام کرنے میں قصور تا مقدور نہ کروں گا۔ اگر دولت دنیا درکار ہے تو ابھی لے۔ کسی دشمن نے ستایا ہے تو اسے میرے سامنے کر دے...... اگر معشوق کے ملنے کی آرزو ہے تو وہ بے سعی نہیں مل سکتا، اس کی تدبیر کروں گا''۔ یہ سن کر شہزادے نے تصویر نکالی، حاتم کو دکھائی۔ حاتم یمن لا کر اسے مہمان رکھتا ہے اور کہتا

ہے کہ وہ اپنی بات کو نبھائے گا اور تجھے تیری محبوبہ سے ملوائے گا''، اور پھر اپنے ارکان دولت کو مسافروں اور مفلسوں کی دیکھ بھال کی ہدایت کر کے منیر شامی کے ساتھ شاہ آباد پہنچتا ہے۔ حسن بانو کو اطلاع دی جاتی ہے کہ حاتم نام کا ایک شخص تمھارے سوالوں کا جواب دینے پر مستعد ہے۔ منیر شامی بھی ساتھ ہے۔ حسن بانو دونوں کو بلواتی ہے اور پردے کی اوٹ میں ساتوں سوال حاتم کے سامنے رکھتی ہے۔ حاتم کہتا ہے کہ اگر وہ یہ قول مجھے دے کہ اگر وہ ان سوالوں کو پورا کرے تو تمھیں جسے چاہوں بخش دوں۔ حسن بانو اس بات کو مان لیتی ہے اور پہلا سوال دیتی ہے کہ ''ایک بار دیکھا اور دوسری دفعہ کی ہوس ہے۔ حاتم نے سوال سنا اور منیر شامی کو حسن بانو کی خاطر داری میں رکھ کر وہاں سے روانہ ہو گیا۔

یہاں تک لا کر آرایش محفل کا مصنف قصے کو پیروں پر کھڑا کر دیتا ہے۔ اس کے بعد حاتم برسوں بعد پہلے سوال کا جواب دریافت کر کے واپس آتا ہے اور حسن بانو کو بتا کر، دوسرا سوال لے کر، پھر روانہ ہو جاتا ہے۔ اس طرح ہر سوال کے پیچھے جو مہم جوئی کرنی پڑتی ہے اسے بیان کر کے مصنف قصے کے اندر رنگا رنگی پیدا کرتا ہے۔ یہاں طلسم آتے ہیں، جادوگر ملتے ہیں۔ دیو پری اپنا جلوہ دکھاتے ہیں۔ مختلف بادشاہ سامنے آتے ہیں۔ قسم قسم کے جانور نظر آتے ہیں بڑی وخطرناک مہمات سر کی جاتی ہیں جن سے قصے کی دلچسپی برقرار رہتی ہے اور پڑھنے والا واقعات کے اس تنوع سے شاد کام ہوتا ہے۔ مہمات کے ساتھ کئی ذیلی قصے بھی سامنے آتے ہیں۔ کہیں ''توتا کہانی'' کی طرح ذیلی قصہ بیان میں آتا ہے کہیں کوئی حسن بانو کی طرح کے سوال پوچھتا ہے جن کی گتھی سلجھا کر حاتم پھر اپنے مقصد پر لگ جاتا ہے۔ اس طرح ساتوں سوالوں کے جواب حاصل کر کے دس برس، سات مہینے اور نو روز میں حاتم اپنی ہفت سیر ختم کر کے کامیاب و کامران حسن بانو سے آ ملتا ہے۔ منیر شامی سے حسن بانو کا عقد کراتا ہے اور شاہ آباد سے اپنے ملک یمن کو لوٹ جاتا ہے۔ ان واقعات میں سچائی کا اثر پیدا کرنے کے لیے ایک طرف تو حیدری ان مہمات کی مدت بتاتا ہے اور پھر ساتھ ہی قصے کو ان الفاظ میں تمام کرتا ہے کہ: ''منیر شامی اپنے مطلب کو پہنچا۔ آخر نہ یہ رہا نہ وہ رہا۔ ایک کہانی کہنے سننے کو رہ گئی''۔ اس سے قصے کا فنی اثر گہرا ہو جاتا ہے۔

اس کہانی کا مرکزی کردار حاتم طائی ہے۔ وہ عمل کرتا ہے اور اسی کے عمل سے پیچ در پیچ کہانی آگے بڑھتی ہے۔ باقی چھوٹے بڑے کردار زیادہ تر بے عمل رہتے ہیں حتیٰ کہ منیر شامی جس کی وجہ سے حاتم یہ سب پاپڑ بیلتا ہے، ایک بے عمل و مجہول شہزادہ ہے۔ تیسرے سوال کے ذیل میں جو ایک اور عاشق زار سامنے آتا ہے وہ بھی بے عمل ہے اور خود حاتم سے کہتا ہے کہ ''اتنی طاقت نہیں کہ کہیں جا کر اس کی تلاش کروں۔ جب حاتم مشکلات سر کر کے اس کی محبوبہ الگن پری تک پہنچتا ہے تو وہ بے عملی کا طعنہ دے کر کہتی ہے کہ ''وہ میرے لائق نہیں۔ عشق بھی اس کا خام ہے۔ کیوں کہ سات برس گذر گئے کہ وہ اپنی جان کے ڈر سے وہیں رہا اور کوہِ القا پر قدم بھی اس نے نہ رکھا''۔ بے عملی اس تہذیب کے رگ و پے میں سمائی ہوئی ہے اور یہی رنگ و اثر اس معاشرے کے فرد پر غالب ہے۔ اسی طرح وہ نوجوان سوداگر جو حارث سوداگر کی بیٹی پر عاشق ہے اور جو شاہ مہرہ لانے پر شادی کا وعدہ کرتی ہے، حاتم پری زادوں کے بادشاہ سے اسے حاصل کر کے حارث سوداگر کی بیٹی کو دیتا ہے اور پھر اسے اس نوجوان سوداگر بچے سے بیاہ دیتا ہے۔ حاتم ہی عمل کرتا ہے اور وہی کامیاب ہوتا ہے۔ کامیابی کے بعد حاتم جو کچھ کرتا ہے وہ اس کی سخاوت ہے۔

حاتم، مہم جو، دوسروں کی مدد کرنے والا، ہر اعتبار سے نہایت مخلص اور سچا مثالی انسان ہے۔ اسی مثالی پن کی وجہ سے اس کا کردار مبالغہ آمیز سا معلوم ہونے لگتا ہے۔ وہ کسی پر ظلم ہوتے نہیں دیکھ سکتا۔ جنگل میں بھیڑیا ایک بچے کو

دودھ پلانے والی ہرنی کو دبوچ کر کھانے ہی والا ہوتا ہے تو وہ اسے روکتا ہے اور جب حاتم بھیڑیے سے پوچھتا ہے کہ اس کے بدلے میں وہ کیا چاہتا ہے تو بھیڑیا کہتا ہے کہ اس کی خوراک گوشت ہے اور حاتم سے بغیر ہڈی کے سرین کے گوشت کے لیے کہتا ہے تو وہ اپنے چوتڑ سے ایک لوتھڑا کاٹ کر اس کے آگے ڈال دیتا ہے۔ ایک دفعہ اسی داستان میں وہ اپنا گال کاٹ کر دے دیتا ہے اور ایک دفعہ بھیڑیے کے منہ میں اپنی رگ کاٹ کر تازہ لہو ٹپکاتا ہے۔ مقصد کی لگن اس کے کردار کی سب سے بڑی خوبی ہے۔ ریچھ کی بیٹی سے جو آدم زاد تھی، حاتم کی شادی ہوتی ہے اور وہ اس سے مزہ اٹھاتا ہے تو ایک دن عین اختلاط میں وہ اس سے رخصت کا طالب ہوتا ہے تاکہ اپنے مقصد تک پہنچ سکے۔ ریچھ کی بیٹی اپنے باپ سے سفارش کرتی ہے اور کہتی ہے کہ حاتم راست گو ہے۔ اپنے وعدے پر مقرر آئے گا اور اسے اجازت مل جاتی ہے۔ دوسروں کے لیے جان جوکھوں میں ڈالنے کے باعث اس کی شہرت دور دور تک پہنچ گئی ہے۔ پہلے سوال کی کہانی میں جب ایک شخص سے اس کی ملاقات ہوتی ہے تو وہ اس کی مہم کی داستان سن کر حاتم سے کہتا ہے تو "حاتم بن طے ہے کیوں کہ سوائے اس کے اب اس زمانے میں کون ہے جو ایسا کام کرے اور غیر کے واسطے آپ آفت میں پڑے"، چرند پرند اس کے نام سے واقف ہیں۔ حاتم کا رویہ یہ ہے کہ وہ دشمن کے ساتھ بھی نیکی کا سلوک کرتا ہے۔ چوروں کی تلاش میں نکلتا ہے تو انھیں مالا مال کر دیتا ہے اور ان سے قسم کھلوا کر وعدہ لیتا ہے کہ اب کبھی چوری نہ کریں گے۔ عہد پورا کرنا اس کی فطرت میں داخل ہے۔ ایک جگہ مصنف نے اس کی صورت شکل کو بھی لفظوں میں بیان کیا ہے: "نوجوان مثل گل خنداں اور حسن میں مانندِ ماہ تاباں، ژولیدہ مو، نہایت خوب رو" حاتم کا مقصدِ حیات یہ ہے جس کا اظہار وہ کئی جگہ کرتا ہے:

"اے عزیز! میں سر ہتھیلی پر دھرے پھرتا ہوں کہ خدا کی راہ میں کسی کے کام آوے اور جس کو درکار ہو سو لے"

"اگر تیرے ہاتھ سے کسی کا کام اور مطلب بر آوے تو باغِ جہاں سے بھی بھلائی کا پھل پاوے"

چوتھی سیر کے بوڑھے نے حاتم کی خدمتِ خلق کی تعریف کرتے ہوئے کہا: "اے جوان، مردِ یمن کے رہنے والے تو دنیا میں بڑے نیک ناموں میں مشہور ہوگا کیوں کہ کوئی ایسا شخص نظر نہیں آتا جو اوروں کے واسطے اپنے اوپر اس قدر دکھ لے یا رنج سہے"۔

ساتویں سوال میں بادشاہ کہتا ہے:

"اے جوان آفریں تیری ہمت پر اور رحمت تیرے ماں باپ پر کہ تو نے غیروں کے واسطے اپنے تئیں رنج و مصیبت میں ڈالا۔ یہاں تک کہ اپنا مرنا گوارا کیا۔ اس لیے کہ اُدھر کا گیا ہوا، پھر اِدھر نہیں آتا"۔

اور جب بادشاہ حارث شاہ نے اس کا نام و نشان پوچھا اور اس نے بتایا کہ یمن اس کا وطن ہے اور حاتم بن طے نام ہے تو بادشاہ بغل گیر ہوا اور اپنے برابر بٹھا کر کہنے لگا "نشان بادشاہت کا تیری پیشانی سے ظاہر ہے اور نیک نامی مشہور ہے بلکہ اور زیادہ ہوگی یہاں تک کہ نام تیرا ضرب المثل ہو جائے گا اور جو کوئی ایسا پیدا ہوگا تو تیرا ثانی کہلائے گا"

عمل کا پیکر حاتم ہی اس داستان کا مرکزی کردار ہے اور دوسرے سب کردار اس کے سامنے چھوٹے ہی رہتے ہیں۔ اپنی پُر خطر مہمات سے وہی اس قصے میں نئے نئے رنگ بھرتا ہے اور کہانی کو بناتا اور بڑھاتا ہے۔ وہ غیر معمولی قوت ارادی کا مالک ہے۔ مجسّم عمل ہے۔ مقصد کی لگن اس کی پہچان ہے۔ وہ صاف و راست گو انسان ہے اور اسی

لیے پیر مرد، خواجہ خضر اور چرند پرند وغیرہ وقت پڑنے پر سب اس کی مدد کو آتے ہیں اور وہ بڑے سے بڑے خطرے سے صحیح و سالم نکل آتا ہے۔ اور ان سب کی مدد کی وجہ ہی سے مہرہ، عصا، ہفت رنگی پرندوں کے سفید و سرخ پر اس کے وہ کام آتے ہیں کہ ایک فوج بھی یہ کام نہیں کر سکتی تھی۔ حاتم نیکی، اخلاقی اقدار کا نمائندہ ہے۔ ملکہ زریں پوش پر وہ عاشق ہو جاتا ہے تو اختلاط سے باز رہتا ہے جس پر ملکہ کو حیرت ہوتی ہے اور وہ پھر اسے اپنے والد کے پاس ملک یمن بھیج کر مہم جوئی میں مصروف ہو جاتا ہے۔

حاتم مذہب کے اعتبار سے آتش پرست (گبر) ہے۔ ایک جگہ یہ جملہ آتا ہے کہ "حاتم اگرچہ قوم گبر سے تھا، پر خدا کو ایک جانتا تھا۔ دن رات اسی کے ذکر میں مشغول رہتا تھا" اس میں ہم دردی، غم گساری، دوسروں کی مدد کرنے کا جذبہ اتنا گہرا تھا کہ اس کی ذات کوہ ہمالہ کی بلندیوں کو چھونے لگتی ہے۔ کہیں کہیں، اس کی ذات تضاد کا شکار بھی ہو جاتی ہے مثلاً ایک طرف تو حاتم ہرنی کو بھیڑیے کے منہ سے بچانے کے لیے اپنے سرین کا لوتھڑا کاٹ کر بھیڑیے کی بھوک بجھاتا ہے اور کسی کو مارنا مذموم جانتا ہے لیکن ایک جگہ وہ کالے بڑے سانپ کو مار کر انگنائی میں گاڑ دیتا ہے۔ کئی مقام پر وہ خود شکار کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ ایک مقام پر چھٹے سوال کی کہانی میں وہ تیر و کمان لے کر ایک بارہ سنگھا شکار کرتا ہے اور اس کا گوشت صاف کر کے اچھے گوشت کے تکے بناتا ہے اور لون مرچ لگا کر سیخوں پر چڑھا دیتا ہے اور چقماق سے آگ جھاڑ کر لکڑیاں جلاتا ہے اور بھون بھان کر کھا جاتا ہے۔ لیکن قصہ پڑھتے ہوئے موقع و محل کے مطابق یہ تضاد بھی ناگوار نہیں گزرتا۔ کہانی سے گہری دلچسپی، واقعات کی رنگا رنگی اور بیان کی گرفت قاری کو اپنی مٹھی میں رکھتے ہیں اور یہی "آرایشِ محفل" کی کامیابی کا راز ہے۔

میر امن کی "باغ و بہار" دلچسپ قصے کے ساتھ ہند مسلم کلچر کی ترجمان بھی ہے۔ زندگی کے یہ تہذیبی پہلو "آرایش محفل" میں "باغ و بہار" کی طرح بیان میں نہیں آتے جب کہ میر امن ایسا کوئی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ ایسے موقع پر حیدری یہ کہہ کر آگے بڑھ جاتے ہیں کہ "اسی وقت بیاہ کا سرانجام تیار کیا اور ملکہ کو دھوم دھام سے اس جوان کے ساتھ موافق اپنی رسموں کے بیاہ دیا" اور بات کو یہیں ختم کر دیتے ہیں لیکن تہذیب کی ہلکی سی جھلک ساری کتاب میں ضرور جھلکتی ہے مثلاً پہلے قصے میں حسن بانو بادشاہ کے پیر و مرشد کی دعوت کرتی ہے تو دسترخوان بچھانے، برتن سجانے، کھانے چننے، سلپچی آفتابے اور نوکر چاکر خوجے کی تفصیل دی جاتی ہے۔ اسی طرح چھٹے سوال کے ذیل میں بھی دعوت کا بیان آتا ہے لیکن یہاں وہ رونق نہیں ہے جو "باغ و بہار" میں رنگ بکھیرتی ہے۔ منیر شامی اور حسن بانو کی شادی کا بیان وہ واحد، اکلوتا بیان ہے جو قدرے تفصیل سے آیا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ شادی حاتم کی برسوں کی محنت شاقہ کا پھل تھی اور ساری کہانی بھی اسی شادی کی وجہ سے وجود میں آئی تھی۔ لیکن اس بیان کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ حیدری کے قلم کی روشنائی سوکھ گئی ہے اور ان کے دل کی گرمی لفظوں میں شامل نہیں ہے مثلاً نکاح و رخصتی کا بیان پڑھیے:

> "اتنے میں قاضی آیا۔ عقد اس نے پڑھایا۔ مبارک سلامت ہوئی شربت اور ہار پان بٹنے لگے۔ دولہا کو محل کی ڈیوڑھی پر لے گئے۔ وہاں سے کئی بوڑھی بڑی بیگمیں دلہن کی انا سمیت آئیں۔ نوشہ کو بسم اللہ کر کے لے گئیں۔ دلہن کے پاس مسند پر بٹھایا۔ وہ لباس عروسی پہنے، جواہر سے آراستہ، عطر میں ڈوبی، پھولوں میں بسی اینڈی ہو رہی تھی، شہزادہ گھونگھٹ میں اس

کی جھلک دیکھ کر بو باس سونگھ جوں توں ٹھہرا تھا۔ پر آرسی مصحف دیکھتے ہی غش ہو گیا۔ انا وہیں گھبرا کر دوڑی۔ گلاب پاش لا کر گلاب چھڑ کنے لگی۔ بعد دیر کے ہوش میں آئے۔ دوگانہ شکر کا پڑھا۔ حاتم کی ہمت پر آفرین وتحسین کی..... بعد اس کے جو رسمیں باقی رہی تھیں چونپ سے ہنسی خوشی بجالایا۔ پھر دلہن کو گود میں لے کر چنڈول میں سوار کیا۔ بڑی دھوم دھام سے شادیانے بجوا تا ہوا دولت خانے میں داخل ہوا۔ چار دن تک محل سے پاؤں باہر نہ رکھا'' (ص ۲۷۱)

اس بیان کو پڑھتے وقت تہذیبی پہلو کی کوئی صاف تصویر سامنے نہیں آتی۔ معلوم ہوتا ہے کہ حیدری رسموں کی گنتی گنوار ہے ہیں۔ یہ سب بیان بے روح ہیں۔ ان میں وہ رچاوٹ نہیں ہے جو ''باغ و بہار'' میں قدم قدم پر محسوس ہوتی ہے اور پڑھنے والے کے لیے لطف کا سامان بہم پہنچاتی ہے۔ حیدری کا بیان زندگی کی روح سے کٹا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ دوسرے تہذیبی بیان بھی جیسے شاہی ادب آداب اور مہمان نوازی کے طور طریقے وغیرہ کی بھی یہی صورت ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ حیدری نے ان رسموں کو کبھی اپنی آنکھ سے نہیں دیکھا تھا۔ اس کے برخلاف میر امن جو کچھ بیان کرتے ہیں وہ چشم دید ہے۔ حیدری کا سارا زور براہ راست کہانی پر ہے اور اس بیان میں وہ یقیناً بہت کامیاب ہیں۔

کہانی بیان کرتے ہوئے بیچ بیچ میں ایسے فقرے پڑھنے والے کے سامنے آتے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ اس معاشرے کے عقائد کیا تھے۔ وہ کن باتوں پر دل سے یقین رکھتا تھا۔ ان عقائد کی عملی صورت سے خود کہانی بھی اپنے ارتقائی مراحل طے کرتی ہے۔ یہ معاشرہ، یہ تہذیب خدا پر کامل یقین رکھتی تھی۔ خدا کارساز ہے اور اسی سے نظام کائنات قائم ودائم ہے۔ اللہ ناممکن کو ممکن بنا سکتا ہے۔ وہ قادر مطلق ہے۔ حاتم ایک جگہ کہتا ہے: ''توبہ کر۔ خدا واحد ہے۔ کوئی اس کا شریک نہیں اور نہ ہوگا۔ ہر ایک شے کو اس نے پیدا کیا ہے اور وہ کسی سے پیدا نہیں ہوا''۔ ''خدا وہ ہستی ہے جس کے نام پر جان دی جا سکتی ہے۔ اس کے حکم کو بجالانا انسان کے لیے سعادت ہے۔ حاتم ایک جگہ کہتا ہے: ''اے نادان بے وقوف! اگر تو خدا کی راہ مانگتا تو میں ابھی تیرے حوالے کر دیتا''۔ اللہ ہی رازق ہے وہی اپنے بندوں کو ہر جگہ رزق بہم پہنچاتا ہے اور اسی لیے مچھلی دریا سے نکل کر روٹیاں اور کباب اسے دیتی ہے۔ یہ معاشرہ شہیدوں کو زندہ جاوید مانتا تھا۔ حاتم ایک اور مقام پر بادشاہ سے مخاطب ہو کر کہتا ہے: ''کیا تم اتنا نہیں جانتے کہ شہید ہمیشہ زندہ رہتے ہیں''۔

آرائش محفل پڑھتے ہوئے اس تہذیب میں عورت اور مرد کے درجے اور رشتے کی طرف بھی اشارے ملتے ہیں۔ مرد اور عورت کے یہ رشتے چرند پرند کے نر و مادہ میں بھی انسانی رشتوں کی طرح سامنے آتے ہیں، ایک مقام پر مادہ اپنے نر سے پوچھتی ہے کہ ''اے نر تو نے کیوں کر جانا کہ یہ شخص اس کام کے واسطے آیا ہے''۔ نر جواب دیتا ہے: ''ہماری قوم میں جتنے نر ہیں تمام جہان کا احوال ابتدا سے انتہا تک جانتے ہیں اور مادہ سوائے بات چیت کے کچھ نہیں جانتی''۔ اس تہذیب میں مرد/نر کی حیثیت عورت/ مادہ سے اولیٰ تھی اور اسی لیے یہ بات عام تھی کہ ''نہیں سنا ہے تو نے کہ مردوں کو عورتوں کے سر کا چھتر کہتے ہیں''۔

''آرائش محفل'' میں ایسے نازک لمحوں پر ''مرد پیر'' نمودار ہوتے ہیں جب پڑھنے والا یہ سمجھتا ہے کہ اب حاتم کا زندہ بچنا محال ہے۔ ''مرد پیر'' اور ''خواجہ خضر''، ''باغ و بہار'' کے سبز پوش کی طرح، ایسے ہی لمحوں پر حاتم کی مدد کرتے ہیں اور وہ اس خطرناک صورت سے کامیاب و کامران نکل آتا ہے۔ یہ تہذیب اس قسم کی غیبی مدد پر پورا یقین

رکھتی تھی۔ ان عقائد، تصورات، ضعیف الاعتقادیوں، طلسمات، جادو ٹونوں اور ہندو رسوم و عقائد کے ملاپ سے ایک ایسا کلچر وجود میں آتا ہے جو اس تہذیب کی بنت میں شامل ہے۔

"آرایش محفل" کی کہانی ماخوذ ہے لیکن جس طرح جا بجا اضافے کر کے حیدری نے اسے سادہ و زندہ نثر میں بیان کیا ہے وہ "باغ و بہار" ہی کی طرح، اسے حیدری کی تصنیف بنا دیتی ہے اور "باغ و بہار" ہی کی طرح "آرایش محفل" بھی ایک "کلاسیک" کا درجہ اختیار کر لیتی ہے۔ یہی نثر حیدری کی انفرادیت ہے۔

حیدری نے سادہ زبان اور یہ اسلوب نثر اس لیے اختیار کیا تھا کہ یہ فورٹ ولیم کالج کی نصابی ضرورت تھی یہی اس کتاب کی وجہ تالیف بھی تھی۔ اسی ضرورت کو میر امن نے "باغ و بہار" لکھ کر اور شیر علی افسوس نے "خلاصۃ التواریخ" سے مواد اخذ کر کے آزاد عبارت میں لکھ کر پورا کیا تھا۔ ان تینوں کتابوں کی نثریں بول چال کی عام زبان میں لکھی گئی ہیں لیکن حیدری کی نثر امن اور افسوس کی نثروں سے زیادہ سادہ اور آج کی نثر سے زیادہ قریب ہے۔ اس فرق کو واضح کرنے کے لیے ہم ذیل میں میر امن کی "باغ و بہار"، افسوس کی "آرایش محفل" اور حیدری کی "توتا کہانی" اور "آرایش محفل" سے مختصر عبارتیں درج کرتے ہیں تاکہ بول چال کی زبان کی سادہ نثروں کے یہ تینوں رنگ سامنے آ سکیں:

میر امن:

"یہ سن کر تیکھی ہو، تیوری چڑھا کر خفگی سے بولی: چہ خوش آپ ہمارے عاشق ہیں۔ مینڈکی کو بھی زکام ہوا۔ اے بے وقوف! اپنے حوصلے سے زیادہ بنائیں۔ خیال خام ہے۔ چھوٹا منھ بڑی بات۔ بس چپ رہ"

شیر علی افسوس:

"اس ملک میں برسات کا موسم نہایت لطف دکھاتا ہے۔ آسمان پر رنگ برنگ کی گھٹا، چاروں طرف خوش آیند ہوا، زمین یک لخت سبزہ زار، ہر ایک پہاڑ مثل گلزار اور گلزار سراپا بہار۔ پھول طرح طرح کے چمنوں میں کھلے ہوئے۔ نہروں کی لب ریزی کے طور ہی جدا۔ سبزے کی نوخیزی کا عالم ہی علاحدہ"

حیدر بخش حیدری:

(توتا کہانی)

"توتا اپنے جی میں ڈر کر کہنے لگا کہ اگر میں بھی منع کرتا ہوں یا کچھ اور کہتا ہوں تو ابھی مینا کی طرح سے مارا جاتا ہوں۔ یہ سمجھ کر کہنے لگا کہ اے کد بانو! مینا ناقص عقل تھی اور اکثر یہ خلقت عورتوں کی بے وقوف ہوتی ہے۔ اس واسطے شعور مندوں کو لازم ہے کہ اپنا احوال ان سے نہ کہیں بلکہ اس ذات سے پرہیز کریں"

(آرایش محفل):

"سنتے ہی اس نے سر نیچا کر لیا۔ بعد ایک ساعت کے سر اٹھا کر کہا کہ اے عزیز! وہ کون تیرا دشمن تھا جس نے تجھے ایسی جگہ بھیجا۔ اول تو یہ ہے کہ اس کا نشان معلوم نہیں۔ دوسرے جو کوئی

وہاں گیا، سو گیا۔ پھر نہ پھرا۔ جو کوئی وہاں جانے کا قصد کرے اپنی جان سے ہاتھ دھووے۔ غسل میت جیتے جی بجالاوے کیوں کہ اس کا رستہ، اول منزل سے کم نہیں اور سنتے ہیں حارس قطان، شہر قطان کے بادشاہ نے اس کی سرحد میں چوکی بٹھائی ہے کہ جو کوئی اس حمام کی خواہش کر کے آوے پہلے اسے میرے پاس لے آؤ معلوم نہیں اس کے بلانے کی وجہ اپنے روبہ رو کیا ہے؟ مار ڈالتا ہے یا اس کو چھوڑ دیتا ہے۔''

میر امن کے ہاں دلّی کی بولی ٹھولی اور گلی کوچوں کی بامحاورہ زبان ادبی چاشنی اور تہذیب کے رنگوں کے ساتھ استعمال ہوئی ہے۔ اس میں ایک طرف دلّی کی تہذیب کی ترجمانی کی گئی ہے اور وہاں کے محاورات اور روز مرہ کو فطری انداز میں استعمال کیا ہے اور ساتھ ہی تہذیب و زبان کی رچاوٹ سے وہ لطفِ بیان پیدا کیا ہے۔ جس نے میر امن کی ''باغ و بہار'' کو کلاسیک کا درجہ دے دیا ہے۔ اس میں عربی و فارسی کے وہی الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو بول چال کی زبان میں جذب اور ایک جان ہو کر اردو زبان کا حصہ بن گئے ہیں۔ لہجے کی کھنک اس میں جان ڈال رہی ہے۔

شیر علی افسوس کی زبان بھی سادہ ہے لیکن افسوس نے نثر کی روایتی رنگینی کو برقرار رکھنے اور اس میں ادبی شان پیدا کرنے کے لیے نثر میں قافیہ کا استعمال اس طرح کیا ہے کہ پڑھتے ہوئے ہماری توجہ اس طرف نہیں جاتی۔ ساتھ ہی زبان سادہ ہے۔ یہاں، میر امن کی طرح، محاورات پر زور نہیں ہے لیکن سادگی میں رنگینی موجود ہے۔ اس لحاظ سے اس کا سادہ طرز اور لہجہ میر امن سے جدا ہے۔

حیدر بخش حیدری کے ہاں بھی محاورہ پر زور نہیں ہے۔ انھوں نے زیادہ تر دلّی سے باہر کی عام بول چال کی زبان کو استعمال کیا ہے اسی لیے اس میں افسوسؔ کی نثر کی طرح سادگی میں رنگینی پیدا کرنے کی کوشش کا احساس نہیں ہوتا۔ اس میں صرف اور صرف سادہ عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے اور اسی سے حیدری کا اسلوب جنم لیتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ تینوں کے ہاں بول چال کی زبان ضرور استعمال ہوئی لیکن تینوں کے ہاں سادگی کا تصور جدا ہے۔ آج ان تینوں نثروں کو دیکھیے تو حیدری کی سادہ نثر جدید اردو نثر سے زیادہ قریب ہے۔ اس نثر کو حالی کی نثر سے ملائیے تو وہ حیدریؔ کی نثر سے قریب ہے۔ تینوں کے ہاں اردو پن ہے لیکن حیدری کے ہاں اردو پن، آج کی زبان سے قریب تر ہونے کی وجہ سے، زیادہ محسوس ہوتا ہے اور ان کی نثر یہ صورت اختیار کر لیتی ہے:

توتا کہنے لگا:

''کسی شہر میں ایک درخت تھا اور اس کی ڈالیاں گنجان تھیں۔ اس پر ایک شکر خورے کے جوڑے نے اپنا گھونسلا بنا کر انڈے دیے تھے۔ اتفاقاً ایک فیلِ مست اس جگہ پہنچا اور اس درخت سے اپنی پیٹھ رگڑنے لگا۔ اس کے صدمے سے وہ درخت ہلا، بیضے گر پڑے۔ تب وہ شکر خورا ڈر کے مارے اپنی مادہ کو چھوڑ کر ایک اور درخت پر جا بیٹھا اور آہ و زاری کرنے لگا۔ مثل مشہور ہے کہ بلّی کے آگے چوہے کا کیا بس چلے۔ لیکن اپنے جی میں کہتا تھا کہ اس دشمنِ زبردست سے بدلا کس طرح لیا چاہیے''

یہی سادہ اسلوب بیان اپنے ارتقائی عمل کے مزید مرحلے طے کر کے ''آرایش محفل'' میں جوان ہو جاتا ہے۔ سادگی اور پُر اثر ہو جاتی ہے اور وہ صورت اختیار کر لیتی ہے جس کے اقتباس ہم ان صفحات میں پہلے درج کر آئے ہیں۔

اس نثر میں سادگی کے ساتھ اردو پن نمایاں ہے اور یہ نثر آج کی نثر سے بہت قریب ہے حتیٰ کہ حیدری سراپا کھینچتے ہیں تو وہاں بھی ان کی زبان پر فارسی عربی کے الفاظ نہیں آتے بلکہ خالص اردو بولی اس میں اپنے مخصوص رنگ بھرتی ہے:

''جب سورج چھپا اور چاند نکلا، خجستہ: پتلی گردن، بھرے بازو، ابھرا جوبن، نرم پیٹ، قد قامت، گول سرین، چکنی رانیں، سنہری ساقیں، تیوری چڑھائے اشتیاق میں بھری ہوئی:

قد و قامت آفت کا ٹکڑا تمام قیامت کرے جس کو جھک کر سلام

توتے کے پاس رخصت لینے گئی اور کہنے لگی: اے توتے........''

یہ نثر ساری کہانی میں پھیلی ہوئی ہے لیکن توتا کہانی کے ابتدائی حصے میں اردو جملے کی ساخت پر فارسی ترکیب نحوی کا اثر بھی نظر آتا ہے جیسے:

''اور نو سو قطار بار برداری کے اونٹوں کی'' بجائے ''بار برداری کے اونٹوں کی نو سو قطار''

''کشتیاں بعضوں کے آگے رکھیں'' بجائے ''بعضوں کے آگے کشتیاں رکھیں''

''واسطے تربیت کے ایک استاد دانا و کامل کو سونپا'' بجائے ''تربیت کے واسطے ایک دانا و کامل استاد کو سونپا''

لیکن جیسے جیسے کہانی آگے بڑھتی ہے اور نثر میں بہاؤ پیدا ہوتا ہے اردو جملے کی ساخت اس کی اپنی ترکیب نحوی کے مطابق ہو جاتی ہے، ساخت پر فارسی اثر غائب ہو جاتا ہے اور جملے کی یہ صورت بن جاتی ہے:

(الف) ''جو خاوند سے بے ادبی کرے گا اس کا یہی حال ہوگا''

(ب) ''مناسب یہی ہے کہ میرے گھر کے قریب جو گورستان ہے وہاں چلی جاؤں اور کھانا پینا سونا سب چھوڑ دوں، یہاں تک کہ مر جاؤں''

(ج) ''اسی گھڑی اس پتلی میں جان پڑی اور آدمیوں کی طرح سے باتیں کرنے لگی''

یہی وہ ساخت ہے جو ایک طرف ''توتا کہانی'' میں اور ساتھ ہی ''آرایشِ محفل'' میں ملتی ہے۔ یہی ساخت اور یہی اسلوبِ بیان جدید اردو نثر کا نشانِ راہ ہے اور یہی اردو نثر کی تاریخ میں حیدری کی انفرادیت ہے۔

(۳)

فورٹ ولیم کالج کی تالیفات میں جو زبان استعمال ہوئی ہے یہ وہ زبان، محاورہ، روزمرہ اور الفاظ ہیں جو اٹھارویں صدی کے آخر میں عام بول چال کی زبان میں شامل تھے اور ساتھ ہی زبان تبدیلی کے عمل سے گزر رہی تھی۔ یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ تبدیلی کے عمل کے زیر اثر وہ الفاظ اور اس کے اصول بھی استعمال ہو رہے ہیں جو مستقبل قریب میں بدل جائیں گے اور وہ الفاظ و اصول بھی جو ان کی جگہ لیں گے۔ ''آرایشِ محفل'' میں وہ الفاظ زیادہ ہیں جو پرانے الفاظ کی جگہ لینے والے ہیں۔ پرانے اثرات کی درج ذیل صورتیں ''آرایشِ محفل'' اور ''توتا کہانی'' میں نظر آتی ہیں۔ یہ وہی زبان ہے جو میر کی شاعری میں بھی استعمال ہوئی ہے۔

(۱) فعل کی درج ذیل صورت حیدری کے ہاں بہت کم ہو گئی ہے لیکن موجود ضرور ہے۔ اس دور میں جمع بنانے کا ایک قاعدہ یہ بھی تھا کہ اگر فاعل جمع ہے تو فعل بھی جمع لاتے تھے جیسے، میر کے ہاں ع عاشقوں میں برچھیاں چلوائیاں۔

حیدری کی نثر میں یہ صورت ملتی ہے:

(الف) ''اس کو تھپکیاں اور لوریاں دے دے کر چکارتیاں تھیں''

(ب) ''لونڈیاں باندیاں پاؤں پر گر پڑیاں''

(ج) ''یہ سنتے ہی سب پریاں اس پر دوڑیاں''

(د) ''وے سب کی سب آدمی کی بو پاتے ہی اس کے کھانے کو دوڑیاں''

(۲) ''ضمیر'' میں واحد غائب ''وہ'' کے بجائے جمع غائب ''وے'' کا استعمال تواتر سے ملتا ہے:

(الف) ''وے رات دن اس کے بنانے میں لگے رہتے تھے''

(ب) ''وے سوال کون سے ہیں، مجھ سے کہو''

(ج) ''وہیں وے دونوں شخص نظر پڑے''

(۳) اٹھارویں صدی اور انیسویں صدی کے اوائل تک عربی فارسی اسما کے آخر میں ''ی'' لگا کر کبھی اسم فاعل اور کبھی اسم صفت بنانے کا کام لیتے تھے۔ یہ صورت گاہ گاہ حیدری کی نثر میں بھی ملتی ہے:

میں انتظاری میں ان کے نالاں و گریاں ہوں

(۴) اسی طرح ہووے۔ کراوے۔ لاوے۔ پہناوے۔ جاوے آوے۔ مارا جاوے گا۔ کا استعمال عام ہے مثلاً

(الف) ''عمر تیری بڑھے، دولت دوچند ہووے''

(ب) ''گالی دے یا ایذا پہنچاوے۔ اس کو اس حکمت سے اس شہر سے نکالوں گا کہ مارا جاوے اور آپ پر بدنامی نہ آوے''

(ج) ''تو پھر آپ ہی باندھا جاوے گا اور مجھے بھی پٹواوے گا''

(۵) اسی طرح ہوجیو۔ چاہیو۔ جائیو وغیرہ کا استعمال جیسے:

''پھر جہاں چاہیو وہاں جائیو''

اٹھارویں صدی میں اور انیسویں صدی میں بھی ہائے مخلوط (ھ) کا استعمال عام تھا جو انیسویں صدی میں کم ہوتے ہوتے غائب ہو گیا۔ حیدری کے ہاں، میر امن اور افسوس کی طرح، یہ صورت اکثر نظر آتی ہے جیسے:

جھوٹھ (جھوٹ): ''جلد [illegible] ادے کے پاس جا تا کہ وعدہ تیرا جھوٹھ نہ ہو''

''اے جھوٹھ کیوں بکتا ہے''

''تو ناحق وعدہ شکن اور جھوٹھی اپنے دوست کے آگے ہووے گی''

سامھنے (سامنے): ''وہ دونوں تیرے سامھنے آپس میں کھیلتے تھے''

تتھر بتھر (تتر بتر): ''کہ فوج مجھے ڈھونڈھتے ڈھانڈتے تتھر بتھر ہو گئی''

اسی طرح اور کئی استعمالات ایسے ملتے ہیں جو انیسویں کے وسط تک کم و بیش غائب ہو جاتے ہیں مثلاً

دوں ھیں (وہیں): ''اس بڑھیا نے دوں ھیں جا کر اس سے کہا:

ھیں (ہی) ''بعد آدھی رات کے یہ آوازیوں ھیں آتی ہے''

جونھیں (جوں ہی): ''صدا فقیر کی جونھیں رائے رایان نے سنی دونھیں (وہیں) ایک پیل زر سے لدا ہوا اس کو دیا''

ان کے علاوہ ''اپنے تئیں'' کا استعمال عام ہے جیسے

اپنے تئیں: تب خجستہ نے اپنے تئیں نہایت لباس اور گہنے سے آراستہ کیا''
''ناانصافی ہے جو گیدڑ کے بچے مارو اور اپنے تئیں پالو''

تمھارے تئیں: ''ان سوالوں کو پورا کروں تو تمھارے تئیں جسے چاہوں بخش دوں''

ان کے علاوہ چند دوسری صورتیں یہ بھی ملتی ہیں:

باعث سے: ''نیک بختی کے باعث سے دائی کو بلا کر کہنے لگی''
''اپنے اعمالوں کے باعث سے مارا گیا''

ندھڑک (بے دھڑک): ''دیکھا کہ حاتم ندھڑک چلا آتا ہے''
''تم ندھڑک آپ اپنے ملک میں بسو''
''اس کام کو کر بیٹھ ندھڑک''

ماری پڑے۔ مارا پڑے۔ مارے پڑے: ''امیدوار اس بات کا ہوں کہ یہ بھی اسی کے ساتھ ماری پڑے''
''ان ظالموں کے ہاتھ سے زخمی ہوئے اور کچھ مارے پڑے''
''دشمن اپنے ساتھیوں سمیت مارا پڑا
''چپکا چلا جا، نہیں تو رنج کھینچے گا بلکہ مارا پڑے گا''

ندان (بالآخر۔ آخرکار) ''ندان یہ بات جی میں ٹھہرائی کہ بہتر یہی ہے اب نکل چلیے''
''ندان حاتم اس مال واسباب کو اٹھوا کر کاروان سرائے میں لے آیا''
''ندان ایک شخص اٹھا اور حاتم کو لا کر مسند پر بٹھایا''
''ندان پانی نبڑ گیا''

طرح بہ طرح کے: ''جڑاؤ سنگِ یشم کے باسنوں میں طرح بہ طرح کے اور قسم قسم کے کھانے نکال کر چنے''
ہزاروں درخت سرسبز طرح بہ طرح کے میووں سے لدے''

نعرے مارتا تھا ''ایک جوان کسی درخت کے تلے نعرے مارتا ہے''

ٹک (ذرا) ''جب تک ایک اور دورے آئی''
''اگر معشوق اس گرفتار کے حال پر ٹک ایک رحم کھاوے''
''ٹک ایک ستا کر اس کے اوپر چڑھا''

کبھو (کبھی) ''کسی جنگل میں جا کر کبھو نس دیتا، کسی پہاڑ سے سر ٹکرا کر کبھو رو دیتا''

تس پر: ''بلکہ ہر ایک طرف فریاد کرتی ہوں، تس پر بھی کوئی میری آہ وزاری نہیں سنتا''

ہوا بہی (ہوا چلی) ''اس کی برکت سے ایک ایسی ہوا بہی کہ ان پتھروں کو لے گئی''

موئے (مرے) ''یہاں کی یہی رسم بد ہے کہ جیتی عورت کو موئے خصم کے ساتھ جلاتے ہیں''
''حیف ہے حرام موت موا''

چھپاناں: ''انسان کی بے وفائی اور جفا کاری سنی تو نے تو پھر کس طرح تیری بات سے چھپاؤں''
کتنے ایک (کئی بہت سے) ''اتنے میں پھر کتنے ایک پری زاد اسی طرح سے خوان جواہر کے لیے ہوئے''
اڑنتے (سبک و تیز رفتار) ''قصہ مختصر دو گھوڑے چالاک اڑنتے چن کر مہرآور کے حوالے کیے''
تا: ''اسی طرح سے میرے آنے تک ملا جائے تا یہ کوئی نہ کہے کہ حاتم اس شہر میں نہیں''

''تا'' کا یہ استعمال شاہ حاتم کے دور ہی میں متروک سمجھا جانے لگا تھا۔ اس کا ذکر شاہ حاتم نے ''دیوان زادہ'' کے ''دیباچہ'' میں کیا ہے۔

خواہ نہ خواہ (خواہ مخواہ): ''تیرے استقلال کا پاؤں ڈگے اور تو خواہ نہ خواہ اس مکر و فریب کے غار میں گرے''
جیوں کا تیوں (جوں کا توں): ''اس نے ماجرا وہاں کا جیوں کا تیوں عرض کیا''
پیٹھا: ''وہ اجل گرفتہ ایک ڈھاڑے کا ڈھاڑا لے کر اس کی حویلی میں پیٹھا، اسباب غارت کرنے لگا
'الٰہی یہ بچھو تھا کیوں کر سانپ ہوا اور یہ بل میں کسی طرح جا پیٹھا''

اس دور میں زبان تیزی سے بدل رہی ہے اور یہ استعمال جلد ہی ٹکسال باہر ہو جاتے ہیں اور انیسویں صدی کی چوتھائی تک زبان اپنے نئے معیارات بنا لیتی ہے۔ ناسخ کی آواز سارے برصغیر میں گونج رہی ہے۔

میر امن کی ''باغ و بہار'' اور حیدر بخش حیدری کی ''آرایشِ محفل'' بول چال کی زبان کے دو ادبی روپ ہیں جو اردو زبان اور اس کی نثر کو نیا اعتبار دیتے ہیں اور واضح کرتے ہیں کہ بول چال کی عام زبان ہر زبان کی وہ قوت ہے جو اسے ہر دم نئی زندگی دیتی ہے۔ یہ دونوں ''تصانیف'' قصہ کہانی کی دلچسپی کے ساتھ اسی لیے کلاسیک کا درجہ اختیار کر گئی ہیں۔ ایسی ہی ایک صورت نہال چند لاہوری کی تالیف ''مذہب عشق'' کی ہے جس کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] گلزار دانش (دفتر اول)، حیدر بخش حیدری، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، مقدمہ، ص ۱۶، یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور ۱۹۷۶ء

[۲] ایضاً ص ۱۶۔۱۷

[۳] دیباچہ قصہ لیلیٰ مجنوں، گلدستۂ حیدری، قلمی نسخہ برٹش لائبریری لندن، بحوالہ مقدمہ عبادت بریلوی، ص ۱۹، ایضاً محولہ بالا۔

[۴] توتا کہانی، حیدری، قلمی نسخہ برٹش لائبریری لندن، ص ۳، بحوالہ مقدمہ گلزار دانش مرتبہ عبادت بریلوی، ص ۳۰، اورینٹل کالج، لاہور۔

[۵] دیباچہ ''مہر و ماہ'' ایضاً ص ۱۸

[۶] ایضاً ص ۲۳

[۷] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۷۶، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی ۱۹۷۹ء

[۸] گلدستۂ حیدری، محولہ بالا، ص ۱۷

[۹] ایضاً

[۱۰] دیوان جہاں، بینی نرائن مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۹۹ پٹنہ ۱۹۵۹ء۔
کلیم الدین احمد نے اپنے مرتبہ "دیوانِ جہاں" کے آخری صفحے (ص ۳۵۰) کے بعد دیوان جہاں قلمی کے آخری صفحے (ص ۱۷۸) کا عکس بھی شائع کیا ہے۔ جس پر دیوان جہاں کے تمام ہونے کی تاریخ سی ام ماہ ستمبر ۱۸۱۲ء درج ہے۔ اس پر ایشیاٹک سوسائٹی کی دو صاف مہریں بھی ثبت ہیں۔ اشپرنگر نے بھی یہی تاریخ دی ہے۔

[۱۱] تذکرہ "ریاض الوفاق" ذوالفقار علی مست، مرتبہ سید حسن وعطا کاکوی، دائرۂ ادب پٹنہ ۱۹۶۷ء

[۱۲] یادگارِ شعرا، طفیل احمد، ص ۸۷، ہندوستانی اکیڈیمی، صوبہ متحدہ، الہ آباد ۱۹۴۳ء

[13] Catalogue of the Arabic, Persian & Hindustani ManuScripts of the Librarians of the Kind of Oudh, Vol-I , P 236, Calcutta 1854.

[۱۴] گلزار دانش، حیدری، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، مقدمہ ص ۲۹۔ لاہور ۱۹۷۶ء

[۱۵] توتا کہانی، حیدر بخش حیدری، ص ۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۱۶] ایضاً ص ۱۴۴

[17]Origins of Modern Hindustani Literature: Source Material Gilchrist Letters, M. Atique Siddiqi,P 107, Aligarh 1963.

[۱۸] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۷۱، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی ۱۹۷۹ء)

[۱۹] گلزار دانش، محولہ بالا، ص ۳۱ (مقدمہ)

[۲۰] تاریخ ہندوستانی ادبیات، گارسیں دتاسی، اردو ترجمہ لیلیان سکستن، ص ۱۰۴، قلمی مخزونہ

[۲۱] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۴۱۶۔ ۴۲۲، لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۲۲] ایضاً

[۲۳] آرایشِ محفل، مقدمہ ڈاکٹر محمد اسلم قریشی، ص ا، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۴ء

[۲۴] آرایشِ محفل، مقدمہ ڈاکٹر محمد اسلم قریشی، ص ا، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۴ء

[۲۵] Origins of the Modern Hindustani Literature محولہ بالا، ص ۱۳۴

[۲۶] دیکھیے عکس سرورق، آرایشِ محفل، محولہ بالا، ص ۳۵، مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۴ء

[۲۷] سخن شعراء، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۱۴۲، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۲۸] گلزار دانش، حیدری، مرتبہ عبادت بریلوی، ص ۱۷، یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور شمارہ مسلسل ۱۹۴۔ ۱۹۵، اگست نومبر ۱۹۷۳ء

[۲۹] گلشن ہند، حیدری، مرتبہ مختار الدین احمد، ص ۱۷، علمی مجلس دلی، ۱۹۶۷ء

[۳۰] Origins of the Modern Hindustani Literature محولہ بالا، ص ۱۳۶

[۳۱] مختصر کہانیاں، حیدری، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۱۴، اردو دنیا۔ کراچی۔ سن ندارد۔ مقدمہ پر ۲۵ جولائی ۱۹۶۴ء ضرور درج ہے۔

[۳۲] ایضاً
[۳۳] گلشن ہند، حیدر بخش حیدری، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۴۱-۴۲، اردو دنیا کراچی ۱۹۶۸ء
[۳۴] گلشن ہند، حیدری، مرتبہ مختار الدین احمد، ص ۱۷، علمی مجلس دلی ۱۹۶۷ء
[۳۵] ایضاً ص ۱۰۲
[۳۵ (الف)] Origins of Modern Hindustani Literature، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۳۷، علی گڑھ ۱۹۶۳ء
[۳۶] توتا کہانی، حیدری، ص ۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء
[۳۷] بہار دانش، مرزا جان طپش، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء
[۳۸] گلزار دانش، حیدر بخش حیدری، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، دفتر اول، ص ۱۱، لاہور ۱۹۷۳ء
[۳۹] بنگال کا اردو ادب، ڈاکٹر جاوید نہال، ص ۱۰۳-۱۰۴، (طبع دوم)، کلکتہ ۱۹۸۴ء
[۴۰] گلزار دانش، (دفتر اول) سید حیدر بخش حیدری، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۶۶-۶۷، لاہور ۱۹۷۳ء
[۴۱] Histoire De la Literature Hindoui et Hindustani, M.Garcin De Tassy P-209, Paris 1809
[۴۲] A Catalogue of the Arabic, Persian, Hindustani Manuscrpits in the Libraries of the King of Oudh, A Sprenger, entry No 631, PP 612, Calcutta 1854.
[۴۳] گلشن ہند (تذکرہ) حیدر بخش حیدری، مرتبہ مختار الدین احمد، ص ۱۸، علمی مجلس دلی ۱۹۶۷ء
[۴۴] بنگال کا اردو ادب، ڈاکٹر جاوید نہال، (طبع دوم)، ص ۹۹، کلکتہ ۱۹۸۴ء
[۴۵] تاریخ جہاں کشائے نادری، محمد مہدی بن محمد نصیر استرآبادی، مطبع حیدری ممبئی ۱۲۹۲ھ/ ۱۸۷۵ء۔ اس میں "بمبئی" کے بجائے "منبئی" سرورق پر لکھا گیا ہے۔ گویا اس زمانے میں بھی "ممبئی" رائج الوقت تھا۔
[۴۶] تاریخ نادر شاہی، مخطوطہ ایشیاٹک سوسائٹی، کلکتہ، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی، ورق ۳-۴ الف۔
[۴۷] تاریخ نادری، (قلمی) محولہ بالا، ورق ۷، ۸ الف۔
[۴۸] گل مغفرت، حیدر بخش حیدری، مقدمہ ڈاکٹر ناظر حسن زیدی، ص ۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء
[۴۹]"Sahibs & Munshis", Sisir Kumar Das, P-160, Calcutta 1978 + "The Annals of the College of Fort William", Thomas Roebuck, P-22, Calcutta 1819
[۵۰] گل مغفرت، محولہ بالا، ص ۲۲
[۵۱] دیوانِ حیدری، حیدر بخش حیدری، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۳، اردو دنیا، کراچی ۶۷-۱۹۶۶ء
[۵۲] تاریخ ادبیاتِ ہندوستانی (فرانسیسی)، گارسیں دتاسی، محولہ بالا، ص ۲۰۹
[۵۳] مقدمہ توتا کہانی، ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۷۸-۷۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء
[۵۴] مثنوی کدم راؤ پدم راؤ، نظامی دکنی، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۳

چھٹا باب

نہال چند لاہوری

حالات اور مطالعہ: مذہبِ عشق

عام طور پر جتنے منشی فورٹ ولیم کالج سے وابستہ ہوئے ان میں سے کوئی بھی پہلے سے نامور نہیں تھا۔ ان سب نے گل کرسٹ کی فرمائش و ہدایت کے مطابق فارسی تصانیف کو اردو زبان میں ڈھالا۔ کہیں اصل کے مطابق ترجمہ کیا اور کہیں ضرورت کے مطابق کمی بیشی کر کے کالج کی نصابی ضرورت کو پورا کیا۔ ان لوگوں کی شہرت ان کی تالیفات سے ہوئی جن میں سے کئی انگریزی، فرانسیسی، بنگالی، گجراتی، اطالوی زبانوں میں ترجمہ ہو کر، مشہور ہوئیں۔ نہال چند لاہوری کی تالیف ''مذہب عشق'' ان میں سے ایک ہے جس کے متعدد ایڈیشن مختلف ناشروں نے وقتاً فوقتاً شائع کیے۔ خود مطبع نولکشور سے ۱۹۵۴ء میں اس کا ۳۸واں ایڈیشن شائع ہوا[۱] اس کتاب کی مقبولیت ایک طرف اپنی حیرت ناک کہانی کی وجہ سے ہے اور دوسری طرف اس کہانی کے رنگ و مزاج میں تلاشِ گل بحرِ ظلمات اور آبِ حیات کی وہ تمثیلیہ روایت شامل ہے جو فارسی ادب میں ملتی ہے اور جو اردو ادب کی روایت میں بھی شامل و عام ہے۔ ان کے علاوہ ''مذہب عشق'' کی مقبولیت میں اس لیے بھی اضافہ ہوا کہ پنڈت دیا شنکر نسیم نے اس قصے کو اپنی مثنوی ''گلزار نسیم'' کا موضوع بنایا ہے جس کا ذکر ہم ''گلزار نسیم'' کے مطالعے کے ذیل میں آگے کریں گے۔

نہال چند لاہوری شاہجہاں آباد میں پیدا ہوئے اور پھر لاہور میں جا بسے۔ ان کے حالات زندگی اور سال پیدائش و وفات نامعلوم ہیں۔ لاہور سے تلاشِ روزگار میں کلکتہ گئے اور وہاں ڈیوڈ رابرٹ سن (David Robertson) کے توسط سے گل کرسٹ تک پہنچے اور گل کرسٹ کی فرمائش پر انھوں نے تاج الملوک اور بکاولی کے فارسی زبان میں لکھے ہوئے قصے کو ریختہ کے محاورے کے مطابق، اردو نثر میں ڈھالا اور اس کا نام ''مذہب عشق'' رکھا۔ نہال چند لاہوری کالج میں کسی منصب پر فائز نہیں تھے۔ ۱۹ر اگست ۱۸۰۳ء کی رپورٹ میں، جو گل کرسٹ نے ''کالج کونسل'' کو بھیجی گل بکاولی کو زیرِ طبع بتایا گیا ہے۔ اور یہ بھی درج کیا ہے کہ اس کام کا معاوضہ/ انعام ڈیڑھ سو روپے ہوگا۔ جب ''کالج کونسل'' نے ماہرانہ رائے کے لیے مسودات کو کول بروک (Collbrook) کو بھیجا تو اس نے متبحر ویکی اصحاب کی مدد سے ہر کتاب کے بارے میں لکھتے ہوئے ''گل بکاولی'' کے متعلق لکھا کہ ''زبان اور طرزِ بیان دونوں غلط ہیں لیکن مصنف حوصلہ افزائی کا مستحق ہے۔ مسٹر گل کرسٹ نے ڈیڑھ سو روپے معاوضہ تجویز کیا ہے جو گھٹا کر سو روپے کیا جا سکتا ہے''[۲] ''مذہب عشق'' پہلی بار ۱۸۰۴ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی اور اس وقت سے آج تک چھپتی چلی آ رہی ہے۔

''مذہبِ عشق'' نہال چند لاہوری کی طبع زاد تصنیف نہیں ہے بلکہ اس نے عزت اللہ بنگالی کے فارسی زبان

میں لکھے ہوئے قصے کو اردو نثر کا جامہ پہنایا ہے۔ یہ ترجمہ جیسا کہ ''قطعاتِ تاریخ'' سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۱۷ھ/ ۱۸۰۳ء میں مکمل ہوا۔ ''مذہب عشق'' اس کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۱۷ھ برآمد ہوتے ہیں اور عیسوی سن ان اشعار سے نکلتا ہے:

تو پھر ہاتفِ غیب نے دی صدا
کہ اس 'مذہبِ عشق'' میں کوئی آ
کرے ''مشربِ جام'' گر اختیار
تو رازِ نہاں اس پہ ہو آشکار

''مذہب عشق'' کے ۱۲۱۷ھ میں ''مشربِ جام'' کے ۵۸۶ جمع کردیے جائیں تو عیسوی سنہ ۱۸۰۳ء سامنے آتا ہے۔
عزت اللہ بنگالی کا فارسی میں لکھا ہوا قصہ گل بکاولی (۱۱۳۴ھ/۲۱-۱۷۲۲ء) نایاب نہیں ہے۔ اس کے دو نسخے برلن میں، دو نسخے برٹش لائبریری لندن میں اور ایک نسخہ ایشیاٹک سوسائٹی بنگال کے کتب خانے میں موجود ہیں[۳] ''وجہ تصنیفِ کتاب'' میں نہال چند لاہوری نے لکھا ہے کہ ''شیخ عزت اللہ بنگالی نے یہ کتاب فارسی زبان میں تصنیف کی تھی۔ اس نے اس کا سبب یوں لکھا ہے کہ طالب علمی کے ایام میں اس حقیر کو انشا پردازی کے فن میں رغبتِ تمام تھی اور مسودے بھی کاغذ پر لکھ کر رکھ چھوڑتا تھا۔ ایک روز رفیقِ شفیق نذر محمد کہ نو برس تک اس شوریدہ حال کا مرغ دل اس شمعِ جمال پر پروانے کی مانند حیران اور ذرّے کی طرح اس آسمانِ ملاحت کے خورشید پر سرگرداں تھا، چکور کی مانند خراماں خراماں آیا...... پھر میرے زانو کا تکیہ لگا کر کہنے لگا کہ مجھ کو نیند آئی ہے، جب تک میں سوؤں تم بیٹھے کوئی کہانی کہو...... تب وہ قصہ کہ جس کی ہر ایک داستان عشق ہی سے بھری ہوئی تھی، اس سرمایۂ بہجت و سرور کے آگے کہنے لگا۔ من بعد اس یار ارجمند کی خواہش اس مستمند کو اس پر لائی کہ اس دلچسپ قصے کو فارسی کی عبارت کا لباس پہنا کر نظم و نثر کے زیور سے آراستہ کرکے مشکل پسند دیکھنے والوں کی دید کے لائق کروں۔ اس اثنا میں غرّہ ذالحجہ کو کہ سن ایک ہزار ایک سو چونتیس ہجری تھے، اس نوبادۂ باغ دل و دیدہ کے تئیں موت کی صرصر نے جڑ سے اکھاڑ ڈالا...... بحکم ضرورت آدھے کو فارسی کیا اور آدھے کو جوں کا توں رکھا'' اور پھر چند دوستوں کے کہنے سے قصے کا وہ حصہ جو نہیں لکھا تھا اسے بھی لکھ ڈالا۔ عزت اللہ بنگالی کے الفاظ یہ ہیں:

بحکم ضرورت نیمی قصۂ مکتوبہ را بر جا در شتم و نیمی دیگر را نیز بہ قالب عبارت فارسی نگاشتم ......''[۴]

نہال چند لاہوری نے اسی پورے قصے کو اردو میں تصنیف کرکے ''مذہب عشق'' اس کا نام رکھا اور یہ بھی بتایا کہ اس نے قصے کی ترتیب کو کتنے ہی موقع پر بالکل چھوڑ دیا ہے اور بعضے مقام کا جو مناسب دیکھا، انتخاب کرکے ترجمہ کیا ہے۔ کہیں نظم میں اور کہیں نثر میں۔ اسی کے ساتھ عبارت کی ترکیب بھی بعضے مواقع پر بدلی ہے بلکہ کہیں کہیں قلم انداز بھی کی ہے۔ میر شیر علی افسوس نے جب اس پر نظر ثانی کی تو ''آرایش محفل'' کے دیباچے میں لکھا: ''اور قصہ گل بکاولی کا یعنی مذہب عشق ہر چند کہ اس کے مترجم کو نثر نویسی کا سلیقہ بھلا چنگا تھا لیکن اصل سے اس کو اس نے بھی اکثر جاگہ مطابق نہ کیا۔ نظم کو تو بیشتر چھوڑ دیا بلکہ کئی مقام نثر کے بھی ترجمہ نہ کیے تھے۔ سوائے اس کے، اس زبان کے جمیع طرزوں سے بھی واقف نہ تھا لہٰذا مضمون رنگیں اس قصے کا اس سے رنگت کے ساتھ بندھ نہ سکا۔ قصہ کوتاہ اس ہیچ مداں کو از بس کہ اس کا مضمونِ عالی پسند آیا، بے اختیار جی لگ گیا اس لیے موافق اس کے مرتبے کے عبارت تمام و کمال بہ طرزِ شاعری درست کی لیکن جہاں مترجم کی بھی عبارت اسی وضع پر دیکھی، رہنے دی، کیونکہ کچھ اپنے تئیں تعصب نہ تھا، فقط اس قصے کو بنانا منظور تھا'' [۵]

اس قصے کو اردو میں ڈھالتے ہوئے نہال چند کے سامنے گل کرسٹ کی ہدایت بھی تھی کہ زبان کالج کی ضرورت کے مطابق سادہ اور محاورۂ ریختہ کے مطابق ہو اور ساتھ ہی ان کے سامنے فارسی کی وہ رنگین عبارت تھی جس کا وہ اردو ترجمہ کر رہے تھے۔ یہ دونوں اثرات واضح طور پر ''مذہب عشق'' کے اسلوب بیان میں نظر آتے ہیں۔

ایک سوال یہ بھی سامنے آتا ہے کہ نہال چند نے قصہ گل وبکاولی کا نام 'مذہب عشق' کیوں رکھا؟ اس کا جواب ان عبارتوں سے واضح ہوتا ہے جہاں عزت اللہ بنگالی نے اس عشقیہ قصہ کو بار بار عشق مجازی سے عشق حقیقی کی طرف موڑنے کی کوشش کی ہے اور عشق کو ایک مذہب کے طور پر پیش کیا ہے اور اس قسم کے جملے بار بار سامنے آتے ہیں اور قصے کو ''تمثیل'' کی صورت دے دیتے ہیں:

''اے بیسوا یہ ذکر اس واسطے میں نے کیا جو تو جانے کہ طاقتِ جسمانی قوتِ روحانی پر زیادتی نہیں رکھتی۔''

آگے چل کر یہ عبارت آتی ہے:

> ''اے عزیز! روشنی چشم ظاہر بیں کی سات پردوں میں ہے اور تجلی باری تعالیٰ کی کہ نور دیدۂ اولیا ہے، ستر ہزار پردے میں ہے۔ اگر یہ ارادہ ہو کہ وہ پردے درمیان سے اٹھیں تو پہلے اس بڑے نگہبان دیو نفس کا حجاب بیچ سے اٹھا کر اس کو بس میں کر کہ وہ لعین اپنی کج روی چھوڑ کر محمودہ کے اہل باطن کے اشغال سے ایک شغل محمودہ بھی ہے کہ بھوؤں کی طرف دیکھتے ہیں اور وہاں کچھ تصور کرتے ہیں، یہاں تک کہ نور دیدہ الٹ جاتا ہے اور نور الٰہی اور اسرار معرفت نظر پڑتے ہیں) مقام میں پہنچائے لیکن یہ بات یاد رکھ، اگر دیو سے الٹا کیجیے تو سیدھا پڑے''

ایک جگہ تصورِ عشق کو، جہاں گل بکاولی، جس پر تاج الملوک عاشق ہو گیا تھا، خود تاج الملوک پر عاشق ہو جاتی ہے:

''سبحان اللہ کیا الٹی بات ہے کہ معشوق طالب عاشق کا ہو اور عاشق اس کا مطلوب لیکن نظر تحقیق سے جو غور کرے تو سیدھی لگے........

عشق اول در دلِ معشوق پیدا می شود　　　گر نہ سوزد شمع کے پروانہ شیدا می شود

بائیسویں باب میں ایک جگہ آتا ہے:

> ''اے عزیز! حق تعالیٰ نے عالم ارواح کو بدن سے نسبت دی ہے۔ پس جو حرکت کہ بظاہر بدن سے ہو حقیقت میں روح سے ہے۔ غرض جو فساد کہ اس عالم کون وفساد میں ہو تو اس کی طرف سے جان۔ لیکن شر نہ سمجھ کہ در پردہ خیر ہے کیوں کہ شر کی وہاں گنجائش نہیں''

اے عزیز! اگر تو اپنے نورِ عقل کو حکمتوں سے زیادہ نہ چمکائے گا تو تجلی یار سے فائدہ نہ پائے گا۔ اگر تو یہ ہستی موہوم نہ چھوڑے تو حیات ابدی کب تیرے ہاتھ آئے۔ جو راہِ عشق میں آپ سے نہ گزرا، وہ منزل مقصود میں کب پہنچا''

بہرام اور روح افزا کے عشقیہ قصہ میں یہ جملے مسئلہ وحدت الوجود کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

''واقعی مسئلہ وحدتِ وجود کا مشکل ترین مسائل ہے۔ بہتیرے اس بحرِ عمیق میں گر کے مذہب جبری کے بھنور میں جا پڑے اور اکثر مسلک دہری کے گرداب میں ڈوبے۔ ہادی یہاں فضل الٰہی اور کرم رسالت پناہی کے سوا کوئی نہیں''۔ قصہ کہتے ہوئے مصنف عزت اللہ بنگالی بار بار ''اے عزیز'' کہہ کر قصہ کا رخ مجازی سے حقیقی کی طرف موڑ دیتے ہیں۔

مصنف کے نزدیک اس قصے کا یہی مقصدِ اولین ہے۔ اس کا معشوق امر وند ر محمد عشقِ مجازی کا اشارہ ہے۔ اس کی موت عشقِ مجازی کو عشقِ حقیقی کی طرف موڑ دیتی ہے۔ وحدت الوجود کے مطابق ''وجود حقیقی ایک ہے اور کائنات میں سب کچھ اسی کی کسی نہ کسی صفت کا پرتو ہے۔ جب خود بینی و خود نمائی کے تیر ایک ہی ترکش سے نکل رہے ہیں، جب ناظر و منظور، شاہد و مشہود، طالب و مطلوب کی اصل ایک ہے تو تصوف کی زبان میں عشق و محبت کی تعریف یہ ہوگی کہ جمیل حقیقی کا جمعاً اور تفصیلاً اپنے کمال کی جانب میلان'' [۶] معشوق نذر محمد کی موت بھی اسی اندازِ فکر کا موڑ ہے اور اسی کی علامت ہے۔ اس قسم کی عبارات ''مذہب عشق'' میں بار بار آتی ہیں اور نہال چند لاہوری کے قلم سے اردو زبان میں دیکھ کر واضح طور پر نظر آتا ہے کہ یہ عبارتیں عزت اللہ بنگالی کی فارسی تصنیف کا لفظی اردو ترجمہ ہے۔ اس زاویۂ نظر سے ''مذہب عشق'' کا مطالعہ کیا جائے تو ''سب رس'' کی طرح ایک نئی دنیا سامنے آتی ہے اور سارے طلسمات، وصل و ہجر کے سارے قصے، ساری فوق الفطرت باتیں، اس کے سب اشخاص و کردار، تمثیلی اشارات بن کر معانی کے تہ در تہ پہلوؤں کو اجاگر کرنے لگتے ہیں۔

''مذہبِ عشق'' میں بنیادی طور پر تاج الملوک اور بکاولی کا قصہ بیان ہوا ہے۔ اس میں ۲۶ ابواب ہیں اور ہر بات ایک داستان میں بیان کی گئی ہے۔ تاج الملوک اور بکاولی کا قصہ بیسویں داستان پر ختم ہو جاتا ہے، اور اکیسویں باب سے امر نگر کے راجا اندر کا قصہ شروع ہوتا ہے جس کے دربار میں ناچنے کے لیے بکاولی طلب کی جاتی ہے اور انسان سے تعلق کی بنا پر راجا اندر بکاولی کے نچلے دھڑ کو بارہ برس کے لیے پتھر کر کے اسے غائب کر دیتا ہے۔ تاج الملوک پھر اس کی تلاش میں نکلتا ہے۔ پریوں سے معلوم ہوتا ہے کہ بکاولی سنگل دیپ میں ایک بت خانے میں ہے۔ تاج الملوک تلاشِ بکاولی میں سنگل دیپ پہنچتا ہے۔ بکاولی سے ملتا ہے۔ اتفاق سے وہاں کے راجا کی بیٹی اس پر عاشق ہو جاتی ہے۔ جب تاج الملوک اس کی طرف رجوع نہیں ہوتا تو طیش میں آ کر وہ بت خانے ہی کو جڑ سے اکھڑوا کر دریا میں ڈلوا دیتی ہے اور بکاولی بھی وہیں فنا ہو جاتی ہے۔ چوبیسویں داستان میں پھر وہ کسان کے گھر میں دوبارہ پیدا ہوتی ہے اور جب سیانی ہوتی ہے تو تاج الملوک اس کے باپ (کسان) کو شادی کا پیغام بھیجتا ہے۔ جب بارہ برس پورے ہوتے ہیں اور نحوست ختم ہوتی ہے تو بکاولی باپ سے رخصت ہو کر چترا وت سے ملتی ہے۔ راجا اپنی اکلوتی بیٹی: چترا وت کا ہاتھ بکاولی کے ہاتھ میں دیتا ہے اور اس کا خیال رکھنے کے لیے کہتا ہے۔ بکاولی چترا وت اور اس کی سہیلیوں نرملا اور جھیلا کے ساتھ تختِ زریں پر اڑ کر تاج الملوک کے پاس آتی ہے۔ دلبر اور محمودہ بھی بکاولی اور چترا وت سے خوشی خوشی ملتی ہیں۔ زین الملوک کے وزیر کا بیٹا بہرام نذر گزارتا ہے۔ پچیسویں باب میں تاج الملوک فیروز شاہ مظفر شاہ اور اپنے باپ زین الملوک کو خط لکھتا ہے۔ یہاں ایک الگ قصہ شروع ہوتا ہے کہ زین الملوک کے وزیر کا بیٹا بہرام بکاولی کی چچا زاد بہن روح افزا پری پر عاشق ہو جاتا ہے۔ روح افزا کا ذکر سولھویں داستان میں بھی آتا ہے جہاں وہ تاج الملوک کو جزیرۂ فردوس تک پہنچاتی ہے اور قصہ پڑھنے والوں کے ذہن میں محفوظ ہو جاتی ہے۔ یہی روح افزا اس نئے قصے کی ہیروئن ہے۔ ۲۶ ویں داستان میں بہرام روح افزا کی تلاش میں جزیرۂ فردوس میں پہنچتا ہے اور اس کے عشق کی آگ روح افزا کے دل میں بھی بھڑک اٹھتی ہے۔ اکثر اہلِ قلم نے لکھا ہے کہ آخری دو قصے اصل داستان سے غیر متعلق ہیں۔ یہ بات صحیح نہیں ہے۔ بکاولی کا دوبارہ پیدا ہونا اور تاج الملوک سے دوبارہ وصل کرنا اور اسی طرح بہرام و روح افزا پری کا بکاولی اور تاج الملوک کی مدد سے شاد و آباد ہونا قصے کو ایک تسلسل مہیا کرتا ہے۔ اگر اس قصے کے علامتی پہلو پر غور

کریں تو یہ ربط و تسلسل اور کھل کر سامنے آ جاتا ہے۔ عزت اللہ بنگالی نے اس سارے عشقیہ قصے کو صوفیانہ رخ دیا ہے اس لیے ان بظاہر غیر ضروری قصوں کی معنویت روشن ہو جاتی ہے۔ آخری باب میں ان صوفیانہ تصورات کی طرف واضح اشارے کیے جا رہے ہیں جن میں مسئلہ وحدت الوجود بھی شامل ہے۔ پھر یہ عبارت دیکھیے اور اس کی روشنی میں ان سارے قصوں کو دیکھیے تو آنکھیں نورِ فکر سے روشن ہو جاتی ہیں۔ عزت اللہ بنگالی نہال چند لاہوری کی زبان میں لکھتے ہیں:

''اے نادان! انسان کی بہ سبب علاقہ روح سبزہ زار دنیا کی سیر کو آتا ہے۔ جب تک یہ مربع طلسم عناصر اس کے گلے میں پڑا ہے اور قفسِ وجود میں طوقِ بندگی اس کا گلوگیر ہے، چشم ظاہر بیں مشتِ خاک کے سوا کچھ نہیں دیکھتی۔ جس دن یہ طلسم ٹوٹ گیا، کیفیت کھل جائے گی کہ وہ کون ہے اور یہ نیرنگ کیا ہے چنانچہ رسولؐ نے بھی فرمایا ہے: ''جب لوگ مریں گے اس حال سے آگاہ ہوں گے۔ وجودِ مطلق ایک دریا ہے اور ہر موجود مثلِ حباب ہے۔ جب حباب سے ہوا نکل گئی۔ دریا کے سوا کچھ نہیں۔ پس تامل سے دیکھے کہ ''اصل ہستی دریا کی ہے لیکن فرق مرتبے کا البتہ ہے۔ حباب کو کوئی دریا نہ کہے گا اور دریا کو حباب اور کعبہ کو قبلہ کہتے ہیں اور بت خانے کو کنشت، جہنم کو دوزخ اور جنت کو بہشت.....واقعی مسئلہ وحدت الوجود کا مشکل ترین مسائل سے ہے''

عزت اللہ بنگالی کے اس قصے کی وجہ تالیف وہ فرمائش ہے جو اس کے معشوقِ دلی نذر محمد نے کی تھی۔ یہ عشق مجازی ہے۔ اسی لیے یہ قصہ بیک وقت دو سطحوں پر حرکت کرتا ہے۔ ''ایک ظاہری معنی اور دوسرے در پردہ دوسرے یا اصل معنی، عام طور پر حقیقی معنی کے مختلف پہلوؤں کو مجازی اجسام میں سمو دیا جاتا ہے اور ان کے اجسام کے تعلق، حرکت یا تصادم سے حقیقی معنی پیدا ہوتے ہیں'' [۷] یہی دو سطحیں اردو کی عظیم الشان نثری تصنیف ''سب رس'' اور نذیر احمد کی تمثیل ''توبتہ النصوح'' میں ملتی ہیں اور یہی دو سطحیں، جن کی طرف مصنف نے بار بار اشارے کیے ہیں، قصہ گل بکاولی میں ملتی ہیں۔ اس تعلق سے یہ تینوں قصے غیر مربوط نظر نہیں آتے۔ نہال چند نے کمی بیشی کے باوجود اصل قصہ کا عام طور پر لفظی ترجمہ کیا ہے حتیٰ کہ آخر میں عزت اللہ بنگالی کے لکھے ہوئے شاہ جہاں بادشاہ کے احوال کو خارج کرنے کی وجہ بھی بیان کر دی ہے۔

گل بکاولی کا یہ قصہ مختلف ہندوی، ایرانی اور سامی اثرات سے ترتیب ضرور پاتا ہے لیکن بحیثیت مجموعی اپنے رنگ و مزاج کے اعتبار سے یہ ہندوی (indic) قصہ ہے۔ گل بکاولی کے ذیل میں سید احمد نے فرہنگِ آصفیہ میں جو روایت درج کی ہے اس سے بھی یہی معلوم ہوتا ہے کہ بکاولی کا قلعہ ناگپور کمشنری کے ضلع منڈلہ کی تحصیل رام گڑھ میں موجود ہے اور اس قصے کا رشتہ دریائے نربدا سے جڑا ہوا ہے۔ اس کے ہندی الاصل ہونے کی تفصیل ڈاکٹر گیان چند نے اپنی تصنیف ''اردو کی نثری داستانیں'' میں درج کی ہے [۸]

اگر اس قصے کو معنی کی دو سطح کے تعلق سے دیکھا جائے تو اس کے مافوق الفطرت عناصر بھی بامعنی ہو جاتے ہیں۔ تاج الملوک دلبر بیسوا سے اپنے بھائیوں کو چھڑواتا ہے اور وہ گل بکاولی اس سے چھین کر لے جاتے ہیں اور تاج الملوک حمالہ کا دیا ہوا بال نہیں جلاتا۔ اس کے بعد وہ اس بال کو استعمال کرتا ہے اور دیو اسے گل بکاولی کے شہر پہنچا دیتے ہیں جب کہ واقعیت (Realism) کے زاویۂ نظر سے اسے اس بال کو اسی وقت استعمال کرنا چاہیے تھا جب اس کے

بھائی اس سے گلِ بکاؤلی چھینتے ہیں۔ تمثیلی معنی اور قصے کو آگے بڑھانے کے لیے یہ فی الواقع ضروری تھا کہ وہ اس موقع پر حمالہ کے دیے ہوئے بال کا استعمال نہ کرے۔ ویسے بھی داستانوں میں واقعیت تلاش کرنا بے معنی بات ہے مگر اس کے باوجود کہیں کہیں قصے میں واقعیت بھی آ گئی ہے مثلاً تاج الملوک دلبر بیسوا پر حاوی آنے کے لیے اس کی ملازمہ سے ملاقات کرتا ہے اور دونوں کے درمیان جو باتیں ہوتی ہیں وہ سراسر واقعیاتی ہیں۔ اسی طرح پیرزال اور تاج الملوک کے درمیان مکالمہ بھی واقعیاتی ہے۔ مکالموں میں نہال چند واقعیاتی زبان استعمال کرتے ہیں اور خاص طور پر عورتوں کی باتوں کو تو خوبی سے رقم کرتے ہیں۔

''مذہب عشق'' میں طلسمات مختصر ہیں لیکن ان میں رنگارنگی ضرور ہے۔ ایسی رنگارنگی جس سے حیرت ناکی پیدا ہوتی ہے جو قصے کی دلچسپی کو بڑھا دیتی ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ قصہ گو بنیادی طور پر صرف قصے سے دلچسپی ہے اور باقی دوسرے عناصر اس کی نظر میں ذیلی حیثیت رکھتے ہیں۔ اسی وجہ سے بیانِ تہذیب بھی سرسری ہے۔ حیدری کی ''آرایشِ محفل'' میں بھی تہذیبی اثر کم ہے لیکن 'مذہبِ عشق' میں اس سے بھی کم ہے۔ نہال چند لاہوری نے ایک جگہ شاہی سواری کا بیان کیا ہے، ایک جگہ لوازماتِ مہمان داری کو اجاگر کیا ہے، ایک جگہ شادی کی رسوم کا ذکر کیا ہے لیکن یہ سب بیانات سرسری ہیں۔ خود مصنف عزت اللہ بنگالی کا دل بھی ان بیانات میں اس لیے نہیں لگتا کہ وہ عشقِ مجازی سے عشقِ حقیقی کی طرف سفر کو بیان کرنے پر زور دے رہا ہے اور یہ باتیں اس کے لیے غیر ضروری ہیں۔ نہال چند بھی وہی بیان کر رہے ہیں جو عزت اللہ بنگالی نے قصہ گل بکاولی میں بیان کیا ہے۔

اکثر نقاد ''مذہب عشق'' میں کردار تلاش کر کے انھیں کردار نگاری کے نمونے کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ یہ بات سرے سے غلط ہے۔ کردار نگاری کی بنیاد دو باتوں پر قائم کی جاتی ہے۔ ایک یہ کہ قاری کے سامنے کسی کی شخصی خصوصیات کو تواتر و یکسانیت کے ساتھ پیش کیا جائے یا پھر خود کہانی کے عمل درعمل سے یہ خصوصیات اجاگر ہو کر قاری کے سامنے آئیں۔ کردار کی سوچ، اندازِ فکر اور فیصلوں میں ہمیشہ یکسانیت ہوتی ہے۔ ''مذہب عشق'' میں دیکھیے تو اس کے سب سے اہم کردار تاج الملوک کی محبت میں بھی عمل کی یہ یکسانیت نظر نہیں آتی۔ وہ دلبر بیسوا، محمودہ، چتراوت اور بکاولی سب سے ہم کنار ہو جاتا ہے۔ حیدری کی ''آرایشِ محفل'' میں حاتم ایسا نہیں کرتا۔ ''مذہب عشق'' میں بکاولی کے عشق کی کوئی نوعیت واضح نہیں کی گئی ہے۔ یہ محض روایتی سی بات ہے کہ ہیرو ہیروئن کا خیال کسی طرح نہ چھوڑے۔ اب رہا مشکلات کا سامنا کرنے کی بات تو وہ طلسم کی وجہ سے آسان ہو جاتی ہے۔ بکاولی پری ہے اور ہر قسم کی غیر معمولی قوت کی مالک ہے۔ جب وہ ''فرخ'' کا روپ دھار کر سامنے آتی ہے تو عمل سراسر احمقانہ سا معلوم ہوتا ہے اور کہانی کو کمزور کرتا ہے۔ تاج الملوک کے پاس حمالہ کا ''بال'' ہے اور اسی طرح دوسری طلسمی چیزیں ہیں۔ وہ کہیں تو ان کے استعمال سے بڑی بڑی مصیبتوں کو ایک پل میں سر کر لیتا ہے اور کہیں انھیں استعمال کرنا ہی بھول جاتا ہے۔ روایتی ہیرو میں یہ عدم یکسانیت ہمیشہ نظر آتی ہے۔ اس قصے سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ داستان گو انسانی فطرت کے تقاضوں سے واقف نہیں ہے اور اسے کسی کردار کو مربوط کرنے کا کوئی سلیقہ نہیں ہے۔ اس قصے کو جب بھی پڑھا جائے گا اس کے الگ الگ تاثرات کے تخئیلی اثر کی بنا پر پڑھا جائے گا یا پھر اس معنی خیزی کی بنا پر جو اسی میں اکثر مقامات پر نظر آتی ہے۔ کردار کے لحاظ سے اس کا مطالعہ یقیناً بے معنی ہے۔ اس نقص کی ذمہ داری عزت اللہ بنگالی یا داستان گوئی کی روایت کے سر جاتی ہے۔ نہال چند نے اس میں اپنی طرف سے کوئی بنیادی تبدیلی نہیں کی ہے۔ انھوں نے تو اس قصے کو سادہ نثر میں

لکھنے کا کام کیا ہے۔

یہی صورت "مذہب عشق" کے اسلوب بیان اور طرز ادا کی ہے۔ یہاں وہ رچاوٹ نہیں ہے جو "باغ و بہار" کی نثر کی خصوصیت ہے۔ یہاں شروع سے آخر تک بیان کی وہ سادگی بھی نہیں ہے جو حیدری کی "آرایش محفل" کی پہلی خصوصیت ہے۔ وہ ایک طرف کالج کی ضرورت کو پورا کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن اس دور کا مقبول رنگ بیان اور خود عزت اللہ بنگالی کی رنگین فارسی نثر، جس کا وہ ترجمہ کر رہے ہیں، اکثر ان پر حاوی آجاتی ہے اور وہ استعارے کی چنگل میں پھنس جاتے ہیں اور اس سے پوری طرح آزاد نہیں ہوتے۔ اسی لیے نہال چند کی سادگی میں رنگینی اور رنگینی میں سادگی ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ رنگینی کم اور سادگی زیادہ جسے برقرار رکھنے کی وہ پوری کوشش کرتے ہیں۔ اس دور میں رنگینی سے دامن بچانا اور اس روایت نثر کو توڑ کر نکل جانا آسان نہیں تھا۔ میر بہادر علی حسینی نے میر حسن کی مثنوی "سحر البیان" کے قصے کو "نثر بے نظیر" کے نام سے اردو میں لکھا اور کالج کی ضرورت کے مطابق اسے سادہ وسلیس اسلوب میں بیان کیا لیکن اندر سے خود ان کا دل اس کام سے مطمئن نہیں تھا اور اسی لیے انھوں نے دوسری بار اسے رنگین و مسجع اسلوب میں لکھا۔ یہی اس وقت رواج زمانہ تھا۔ نہال چند اپنی نثر میں سادگی ورنگینی کو ایک ساتھ چلاتے ہیں۔ جیسا کہ میں نے کہا زیادہ تر سادگی لیکن گاہ گاہ اس میں رنگینی کی چٹکی بھی ملا دیتے ہیں جس سے ان کی نثر میں رنگ کا احساس نمایاں ہو جاتا ہے۔ روایت وانحراف کی یہی کش مکش ان کی نثر کی خصوصیت ہے۔ اس نثر کی جو صورت بنتی ہے اسے ذیل کی عبارت میں دیکھا جا سکتا ہے جس میں باغ کا نقشہ پیش کیا گیا ہے:

"تاج الملوک جا کر دیکھتا کیا ہے کہ سونے کی زمین پر زر خالص کی چار دیواری میں لعل بدخشانی اور عقیق یمنی نیچے سے اوپر تک جڑے ہیں۔ زمرد کے چمنوں کے آس پاس فیروزے کی نہریں گلاب سے معمور، جن کو دیکھ کر خدائی نظر آئے، جاری ہیں۔ سبحان اللہ کیا سہانا باغ ہے کہ دیکھنے والوں کے منھ پر، جس کے چمنوں کی سیر سے شفق پھولی ہوئی نظر آئے اور پھولوں کے رنگ کی سرخی سے گل سرخ آفتاب کا شرمندگی کے مارے پسینے میں ڈوب جائے۔ وہاں کے انگور کا خوشۂ سبز زمردیں عقد پروین کا رشک بڑھاتا ہے اور سنبل کا عالم ہر ایک زہرہ جبیں کے گھونگر والے بالوں کو پیچ وتاب میں لاتا ہے۔ اگر اس کے گلزار کی شبنم کا ایک قطرہ سمندر میں پہنچے تو مچھلیوں میں گلاب کی بو آنے لگے، جو وہاں کے پرندوں کی صدا آسمان کے کان میں پڑے تو پھرنے سے باز رہے اور اگر زہرہ سنے تو فی الفور وجد میں آکر ناچتے ہوئے ماہتاب کے دف سمیت زمین پر گر پڑے۔ معشوقوں کی فندقوں سے عناب رنگیں تر اور سرو اکڑنے میں قامت خوباں سے کہیں بہتر۔ اس کے ایوان کی شمع کا اگر مرغ زریں فلک پروانہ ہو تو بجا ہے اور مہتاب اس کی صفائی پر دیوانہ ہو تو روا ہے۔ طرفہ تر یہ کہ لعل کے درختوں میں موتیوں کے گچھے ایسے درخشاں ہیں جیسے خورشید کے شجر میں ستاروں کے خوشے آویزاں۔ گلاب کے جڑاؤ حوضوں پر زمرد کی ڈالیاں ہوا سے جھک جھک گریں اور بطخیں گوہر شب چراغ کی ان میں تیرتی پھریں"۔

اس اقتباس کی نثر میں اصل فارسی عبارت کی رنگینی کو نہال چند لاہوری سادگی سے ملا کر اردو روپ دیتے ہیں لیکن فارسی کا استعاراتی اسلوب اس سے زیادہ سادگی کی طرف نہیں جا سکتا تھا۔ فارسی سے اردو میں ترجمہ کرنے کی وجہ سے یہ نہال چند کی مجبوری تھی۔ اگر وہ لفظی ترجمہ نہ کرتے اور صرف خیال کو لے کر اسے اپنے الفاظ میں بیان کر دیتے تو پھر بیان کی یہ صورت پیدا نہ ہوتی۔ حیدری نے حسب موقع یہی کیا تھا۔ ترجمہ کرنا اور بات کو لے کر اسے اپنے لفظوں

میں بیان کرنا دونوں سے زمین آسمان کا فرق پیدا ہوتا ہے۔نہال چند کے سامنے اسلوب بیان کا یہی مسئلہ تھا اور وہ واسے حل کرنے میں ایک حد تک کامیاب رہتے ہیں۔ذیل کے یہ چند جملے دیکھیے جو فارسی عبارت کا لفظی ترجمہ ہیں۔اس قسم کی عبارتوں کو دیکھ کر بعض نقادوں نے اس پر فارسی زدہ ہونے کا اتہام لگایا ہے جو اس لیے درست نہیں ہے کہ یہ صورت اصل فارسی عبارت کے لفظی ترجمے سے پیدا ہوئی ہے مثلاً یہ عبارت دیکھیے:

''جب عطار دگردوں نے مشکِ تا تارِ شب سے شیشۂ ماہ بھر کر طاقِ مغرب میں دھرا اور خوانِ زریں آفتاب کا دکانِ مشرق پر رکھ کر کافورِ صبح سے بھرا، حمالہ نے دو بھاری بھاری خلعت اور کئی خوان میوے کے تیار کر کے دونوں کو خواب گاہ سے باہر نکالا......''

یہاں صرف یہ کہا جارہا ہے کہ جب رات گزری اور صبح ہوئی تو حمالہ نے........اس بات کو استعارہ کی زبان میں بیان کرنے اور نثر میں شاعری کی صورت پیدا کرنے سے سادگی غائب ہوگئی ہے۔یہ محولہ بالا اقتباس ایک طویل جملے پر مشتمل ہے۔اس کا شروع کا حصہ رنگین ہے لیکن اس کے بعد جو عبارت آتی ہے وہ پوری طرح سادہ نثر میں ہے۔مثلاً یہ عبارت دیکھیے:

> ''حکایت برہمن اور شیر کی، وہ تو نے سنی ہے یا نہیں کہ کسی جنگل میں ایک روز برہمن کا گذر ہوا۔کیا دیکھتا ہے کہ ایک شیر موٹی رسّی سے جکڑا ہوا پنجرے میں بند ہے۔وہ اس کو دیکھ کر نہایت غریبی سے گڑگڑانے لگا کہ اے دیوتا! اگر تو میرے اس حال زار پر رحم کرے اور اس قید سے مجھ کو نجات دے تو اس جاں بخشی کے عوض ایک نہ ایک دن میں بھی تیرے کام آؤں گا۔برہمن سادہ لوح کا دِل شیر کے بلبلانے پر بھر آیا مگر عقل کے اندھے کو یہ نہ سوجھا کہ دشمن ہے۔اس کی بات کا اعتبار نہ کیا چاہیے۔بے تامل قفس کا دروازہ کھول کر اس کے ہاتھ پاؤں کھول دیے۔بند سے خلاص ہوتے ہی اس خون خوار نے اس کوتہ اندیش کو گردن سے پکڑ کر اپنی پیٹھ پر ڈال لیا اور وہاں سے چل نکلا''۔

''مذہبِ عشق'' میں ایسی سادہ نثر زیادہ ہے۔عام طور پر ہر باب کے شروع میں چند جملے رنگین اسلوب میں آتے ہیں، باقی نثر سادہ رہتی ہے لیکن اس میں بھی کوئی منفرد طرز ادا پیدا نہیں ہوتا۔رنگین عبارت کا نمونہ ''فسانۂ عجائب'' ہے۔سادہ نثر کی بازی حیدر بخش حیدری نے جیت لی ہے۔دلّی کی عام بول چال کی زبان کی رچاوٹ کو تہذیبی رنگ کے ساتھ میر امن لے گئے ہیں۔اس طرح طرز ادا کے اعتبار سے نہال چند کے لیے کچھ نہیں بچتا لیکن قصے کی دلچسپی سے اس کی عام مقبولیت ضرور برقرار رہتی ہے۔لوک کہانی کے رومانی رنگ نے اس دلچسپی کو سدا بہار بنا دیا ہے۔جب تک سرزمینِ ہند پر دریائے نربدا الٹا بہتا ہوا موجود ہے تین دریاؤں (نربدا، بھدرا، جھیلا) کی یہ کہانی بھی ہمارے دلوں کو گرماتی رہے گی۔

نہال چند لاہوری میر امن، شیر علی افسوس یا حیدر بخش حیدری کی طرح کسی خاص طرز نثر کی بنیاد نہیں رکھتے۔ ان کی نثر میں محاورات کم ہیں اور فارسی الفاظ و تراکیب بھی امن و حیدری سے زیادہ ہیں ''مذہبِ عشق'' کی ایک اہمیت تو یہ ہے کہ اس کی بنیاد مقبولِ عام لوک کہانی پر رکھی گئی ہے، دوسرے یہ اردو کی بہترین مثنوی ''گلزارِ نسیم'' کا ماخذ ہے اور تیسرے یہ کہ فورٹ ولیم کالج کی نثر نگاری کے ارتقاء کا مطالعہ کرنے والوں کے لیے بھی اس کی خاص اہمیت ہے۔ہم

آج قصہ گل بکاولی کو ''مذہب عشق'' اور ''گلزار نسیم'' ہی کے حوالے سے جانتے ہیں۔

میر بہادر علی حسینی فورٹ ولیم کالج کے شعبۂ ہندوستانی کے پہلے ''میر منشی'' تھے۔ انھوں نے بھی کالج کے لیے کئی ایسی کتابیں تیار کیں، جو آج بھی خوشبو دے رہی ہیں۔ اگلے باب میں ہم میر حسینی کی خدمات کا جائزہ لیں گے۔

حواشی:

[۱] مذہب عشق، نہال چند لاہوری، مرتبہ و مقدمہ خلیل الرحمن داؤدی، ص ۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۱ء

[۲] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۵۳، انجمن ترقی اردو ہند، دہلی ۱۹۷۹ء اور

Origins of Modern Hindustani Literature: Source material Gilchrist Letters, M.Atique Siddiqi, P135, Aligarh 1963.

[۳] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۳۲۰، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۴] قصہ گل بکاولی (قلمی) ایشیاٹک سوسائٹی، بنگال بحوالہ فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، ڈاکٹر عبیدہ بیگم، ص ۲۳۶، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

[۵] آرایشِ محفل (قلمی) ایشیاٹک سوسائٹی بنگال کلکتہ بحوالہ باغ و بہار مرتبہ رشید حسن خاں مقدمہ ص ۵۶، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۹۲ء

[۶] سرِ دلبراں، سید محمد ذوقی، ص ۳۶۰، طبع سوم۔ کراچی ۱۴۰۰ھ

[۷] متاعِ عزیز، عزیز احمد، مرتبہ ڈاکٹر صدیق جاوید، ص ۱۸۴، مکتبۂ عالیہ۔ لاہور ۱۹۹۱ء

[۸] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۳۲۰۔ ۳۲۷، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۷ء

ساتواں باب

میر بہادر علی حسینی

حالات اور مطالعہ: نثرِ بے نظیر، اخلاقِ ہندی، نقلیات وغیرہ

فورٹ ولیم کالج کونسل نے ۲۹ را پریل ۱۸۰۱ء کے اجلاس میں دوسو روپے ماہوار پر میر بہادر علی حسینی کو چیف منشی، ایک سو روپے ماہوار پر ترنی چرن مترا کو سیکنڈ منشی اور چند دوسرے ماتحت منشی مقرر کرنے کی منظوری دی[۱] ۴ رمئی ۱۸۰۱ء کو میر بہادر علی حسینی فورٹ ولیم کالج کے شعبۂ ہندوستانی کے پہلے چیف منشی کی حیثیت سے وابستہ ہو گئے۔ معلوم ہوتا ہے کہ تلاشِ معاش میں بہادر علی حسینی ۱۸۰۰ء میں کسی وقت کلکتہ آ گئے تھے۔

کالج کے دوسرے منشیوں کی طرح بہادر علی حسینی کے حالات بھی معلوم نہیں ہیں۔ خود انھوں نے اپنی کتابوں میں اتنے حالات بھی درج نہیں کیے جتنے میر امن، شیر علی افسوس اور حیدر بخش حیدری نے اپنی تالیفات وتراجم میں دیے ہیں۔ حسینی کی زبان کی لٹک اور لہجے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا تعلق صوبہ بہار سے تھا[۲] اس کی تصدیق ان کی پہلی تصنیف ''نثرِ بے نظیر'' کی پہلی صورت کے لہجے اور زبان سے بھی ہوتی ہے جو عام کی بولی میں لکھی گئی ہے۔ مثلاً ''نثرِ بے نظیر'' کے یہ چند جملے دیکھیے:

(الف) ''اب یہاں سے کہانی کی داستان، جوئی زبان، تازہ مضمون ہے، سو شروع ہوئی تک اس شیریں قصے کا بیان دل دے کر سنو''[۳]

(ب) ''اس کلام کی بندشِ درست اور الفاظِ دلچسپ سے حظِ وافر اٹھاوے تب ہندوستانی زبان کی کیفیت معلوم کرے کہ ہاں ریختہ اس کو کہتے ہیں اور بولنے کی طرز اس کی یوں کر ہے''[۴]

(ج) فی الحال سورج کا منھ، مارے جالن کے انگارا ہو گیا''[۵]

۴ رمئی ۱۸۰۱ء کو جب بہادر علی حسینی کالج سے وابستہ ہوئے تو میر شیر علی افسوس وہاں پہلے سے بحیثیت مترجم کام کر رہے تھے اور گل کرسٹ انھیں قدر کی نگاہ سے دیکھتے تھے۔ میر بہادر علی کی موجودگی میں گل کرسٹ نے کالج کی ساری تصنیفات، تراجم وتالیفات کی اصلاح اور طباعت کے لیے تیار کرنے کا کام شیر علی افسوس کے سپرد کر دیا تھا جس کا ذکر ہم افسوس کے مطالعے میں پہلے کر آئے ہیں۔ افسوس نے ''آرایشِ محفل'' (تاریخ) کی اس تمہید میں، جو آج بھی مسودہ (قلمی) میں موجود ہے اور جس کا کچھ حصہ اپنے رفیق کار منشیوں کے کہنے پر چھپتے وقت نکال دیا تھا، لکھا ہے کہ حکم تھا:

> ''اب جتنی کتابیں کہ لوگوں کی تالیف ہیں یا ترجے تو انھیں اصلاح دے۔ زنہار اس امر میں کسی کی خاطر نہ کرنا۔ ان کی صحت وغلطی کی پرسش تجھی سے ہوگی، مؤلفوں، مترجموں سے کچھ

علاقہ نہیں ۔ میں مجبور تھا۔ حکم ان کا رد نہ کر سکا۔ طوعاً و کرہاً اس کام میں مشغول ہوا۔ چنانچہ ''نثر بے نظیر'' بھی چھاپے کے وقت اسی طرح درست کرنے میں آئی ۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ بے رنگ تھی اور نظم بھی اس کی نہایت رنگین صنائع بدائع سے بھری ہوئی ۔ میر حسن سا شاعر اس مصنف اور مؤلف اُس کا فنِ شاعری سے ماہر نہ تھا۔ بنابریں مطابق اس کے نہ کر سکا۔ ہاں اپنی وضع کی ایک کتاب جدی لکھی، چنانچہ اکثر صاحبوں کے پاس وہ موجود ہے'' [۵الف]

آگے چل کر ''مذہب عشق'' کے بارے میں لکھتے ہوئے یہ بھی لکھا کہ

''گل بکاولی کی اتنی اصلاح کے باوجود اپنا نام اس میں اس لیے داخل نہیں کیا کہ ''نثر بے نظیر'' میں ہر گاہ کہ یہ امر نہ ہوا تو کسی میں نہ ہو۔ چنانچہ کسی کتاب کے آخر (کذا) اپنا نام ثبت نہ کیا۔ ساتھ اس کے اس کام سے دست بردار بھی ہوا کہ محنت برباد گنہ لازم جس کا نتیجہ ہو، وہ بے فائدہ ہے'' [۶]

اس بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ اصلاح کی وجہ سے میر شیر علی افسوس (مترجم) اور میر بہادر علی حسینی (میر منشی) کے تعلقات خراب ہو گئے تھے اور شاید بگڑ کر بہادر علی حسینی نے ۱۸۰۴ء میں میر منشی کے عہدے سے استعفاد ے دیا تھا۔ کالج کے ریکارڈ سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۸۰۴ء میں میر شیر علی افسوس میر منشی بنا دیے گئے تھے اور بہادر علی حسینی مترجم کے منصب پر فائز کر دیے گئے تھے۔ افسوس اپنی وفات ۱۹ ردسمبر ۱۸۰۹ء تک اسی منصب پر فائز رہے [۷] کالج ریکارڈ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ حسینی بحیثیت مترجم تین سال کی مدت کے لیے مقرر کیے گئے تھے اور دسمبر ۱۸۰۷ء میں اس میں مزید توسیع کی گئی اور کم از کم ۱۸۱۸ء تک وہ اسی حیثیت میں کالج سے وابستہ رہے [۸] روبک نے یکم جون ۱۸۱۸ء کو کالج میں موجود عملے کی جو فہرست دی ہے اس میں مترجم کی حیثیت سے بہادر علی حسینی کا نام درج ہے [۹]

کسی ماخذ سے میر بہادر علی حسینی کے سالِ وفات کا پتا نہیں چلتا البتہ اتنا معلوم ہوتا ہے کہ ان کا پورا نام میر بہادر علی حسینی ترمذی تھا اور کالج ریکارڈ میں ان کا نام میر بہادر علی درج تھا۔ یہ سب لوگ وہ تھے جنھوں نے، صاحب علم ہونے کے باوجود، کالج سے پہلے تصنیف و تالیف کا کوئی کام نہیں کیا تھا اور کالج آ کر وہ کام کیے کہ تاریخ ادب میں آج تک ان کا ذکر چلا آتا ہے۔ کس طرح حالات، ضرورت اور ماحول انسان کی خفتہ صلاحیتوں کو اجاگر کرتے ہیں، یہ لوگ اس کی مثال ہیں۔ واضح رہے کہ منشی کے منصب کے لیے باقاعدہ امتحان ہوتا تھا اور پھر ملاقات کے بعد تقرر کیا جاتا تھا [۱۰] ۷ ر جون ۱۸۰۲ء کو کالج کونسل کے خط کے جواب میں گل کرسٹ نے میر بہادر علی کے بارے میں لکھا ہے کہ ''میر بہادر علی شاید ہندوستان میں موجود بہترین ہندوستانی اسکالر ہے'' [۱۱] گل کرسٹ کی اس رائے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر بہادر علی نہ صرف اعلیٰ درجے کے زبان داں، صاحبِ علم اور اردو زبان کے راز داں تھے بلکہ فارسی زبان پر بھی پورا عبور رکھتے تھے جس کا ثبوت فارسی سے ان کے اردو تراجم: اخلاقِ ہندی اور ''تاریخ آسام'' سے ملتا ہے۔ عربی پر بھی انھیں قدرت حاصل تھی جس کا ثبوت اس بات سے ملتا ہے کہ وہ ترجمۂ قرآن مجید میں کاظم علی جوان کے ساتھ شریک مترجم تھے۔

ان کی ولدیت کے سلسلے میں ایک غلط فہمی کا ازالہ بھی ضروری ہے۔ ڈاکٹر وحید قریشی نے لکھا ہے کہ ترجمۃ القرآن کا پہلا ایڈیشن، جو حسینی کے والد کے اہتمام سے شائع ہوا تھا، دہلی میں ہی طبع ہوا تھا [۱۲] یہی غلطی ڈاکٹر وحید

قریشی سے پہلے ''ارباب نثر اردو'' کے مصنف سید محمد سے سرزد ہوئی تھی۔ یہ اطلاع سب سے پہلے گارسیں دتاسی نے اپنی تصنیف ''تاریخ ادب ہندوی و ہندوستانی'' [۱۳] میں دی تھی جس کا حوالہ ڈاکٹر قریشی نے اصل فرانسیسی عبارت اور اس کے اردو ترجمے کے ساتھ اپنے ''مقدمہ'' میں دیا ہے۔ گارسیں دتاسی کے الفاظ یہ ہیں۔

''حسینی، سید عبداللہ کے باپ ہیں جو شاہ عبدالقادر کے اردو ترجمۂ قرآن کے ناشر ہیں یہ کلکتہ سے ۱۸۲۹ء میں چھپا'' [۱۴]

یہ جملہ بالکل صاف ہے۔ اصل فرانسیسی عبارت مع اردو ترجمہ مقدمہ میں نقل کی گئی ہے جو اصل کے مطابق ہے۔ اس سے تین باتوں کا پتا چلتا ہے۔ ایک یہ کہ سید عبداللہ میر بہادر علی حسینی کے باپ نہیں بلکہ بیٹے تھے۔ دوسرے یہ کہ وہ شاہ عبدالقادر کے اردو ترجمہ قرآن کے ناشر تھے اور تیسرے یہ کہ ترجمۂ قرآن ۱۸۲۹ء میں کلکتہ سے شائع ہوا تھا۔

قرآن مجید کے سالِ اشاعت سے اس بات کا بھی پتا چلا کہ حسینی اور ان کا خاندان کلکتہ میں آباد ہو گیا تھا، جہاں ان کے بیٹے سید عبداللہ نشر و اشاعت کا کام کر رہے تھے۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ حسینی نے، جو ۱۸۱۸ء تک کالج سے وابستہ تھے، اپنی زندگی کا باقی عرصہ یہیں کلکتہ میں گزارا اور یہیں وفات پائی۔

میر بہادر علی حسینی ترمذی نے فورٹ ولیم کالج کے لیے چار کتابیں ترجمہ و تالیف کیں جن میں (۱) ''نثر بے نظیر'' (۲) ''اخلاقِ ہندی'' اور (۳) ''نقلیات'' کالج سے شائع ہوئیں اور چوتھی کتاب ''تاریخ آسام'' مسودہ کی شکل میں محفوظ ہے اور آج تک شائع نہیں ہوئی۔

(۱) ''نثر بے نظیر'' کو حسینی نے دو طرح سے لکھا۔ کالج کی ضرورت تھی کہ میر حسن کی مثنوی ''سحر البیان'' کے قصے کو ''نو آموز صاحبان'' کے لیے سادہ و سہل نثر میں لکھا جائے۔ اس ضرورت کے پیشِ نظر حسینی نے اس کا پہلا روپ تیار کیا اور لکھا کہ:

''میر بہادر علی حسینی نے حسن دہلوی کی مثنوی اردو کی زبان میں، جو نظم رنگیں ہے، سوسراسر اسے دو طرح سے زبانِ ریختہ میں شاہ عالم کے عہد میں ۱۲۱۵ھ (بارہ سو پندرہ ہجری) مطابق ۱۸۰۲ء (اٹھارہ سو دو عیسوی) بموجب حکم صاحبِ خداوندِ نعمت مستر جان گل کرسٹ صاحب بہادر دام اقبالہ کے نثر کیا: ایک کو عام کی بولی میں، جس ڈھب سے سب کوئی آپس میں بولتے ہیں، سو مبتدیوں کے حق میں ہندوستانی زبان سیکھنے کے واسطے بہت اچھی ہے کیوں کہ اس میں ہندی کے بہت سے لفظ ہیں اور دوسری خاص کے محاورے میں کہ جس وضع سے اشخاصِ امتیازی باہم گفتگو کرتے ہیں سو وہ منتہیوں کے مطالعے کے واسطے نہایت خوب ہے، کس واسطے کہ اس میں الفاظ فارسی اور عربی کے زیادہ مخلوط ہیں۔ پس اب یہاں سے کہانی کی داستان، جو نئی زبان تازہ مضمون ہے، سو شروع ہوئے تک اس شیریں قصے بے نظیر کا بیان دل دے کر سنو تو سہی۔ کیا خاصہ نوطرز مضمون ہے کہ کیا کہیے۔ جو کوئی اسے بنظرِ تامل ملاحظہ کرے سو اس کلام کی بندش درست اور الفاظ دل چسپ سے حظّ وافر اٹھاوے تب ہندوستانی زبان کی کیفیت معلوم کرے کہ ہاں ریختہ اس کو کہتے ہیں اور بولنے کی طرز اس کی یوں کر ہے'' [۱۵]

یہ اس کا پہلا روپ ہے جو شاید کبھی شائع نہیں ہوا۔ اس کا دوسرا روپ وہ ہے، جس کا ذکر محولہ بالا اقتباس میں بھی آیا ہے اور جس پر میر شیر علی افسوس نے نظر ثانی کی تھی اور جو کئی بار شائع ہوا۔ اس کا پہلا کمیاب ایڈیشن (مطبوعہ) ہمارے

سامنے ہے جس کی تمہید میں یہ عبارت درج ہے:

"اب اس کو عہد میں شاہ عالم بادشاہ کے اور ریاست میں امیر سراپا تدبیر..... مارکولیس ولزلی گورنر جنرل بہادر دام اقبالہ، کی سنہ ۱۲۱۷ھ بارہ سو سترہ ہجری میں مطابق سنہ ۱۸۰۲ء اٹھارہ سو دو عیسوی کے حکم سے صاحب خداوندنعمت...... جان گل کرسٹ صاحب بہادر (کذا) کے۔ عاصی میر بہادر علی حسینی نے شروع قصے سے موافق محاورۂ خاص کے نثر میں لکھا۔ پہلے اس سے یہ خاکسار اس کہانی کو خاص وعام کی بول چال کے مطابق بہ طرز سہل واسطے صاحبان نوآموز کے تحریر کر چکا تھا۔ اب جی میں یوں آئی کہ اس داستانِ شیریں کو (کہ فی الحقیقت قصہ شیریں سے شیریں تر ہے) اس روپے سے نثر کروں کہ ہر ایک زبان داں و شاعر اس کو سن کر عش عش کرے اور اس ہیچ مداں کی ایک یادگاری دنیا میں رہے" [۱۶]

پہلا روپ (قلمی) ۱۲۱۵ھ میں اور دوسرا روپ (مطبوعہ) ۱۲۱۷ھ میں تیار ہوا۔ پہلے روپ کے مخطوطے میں، جس کا عکس میرے سامنے ہے، ہجری ۱۲۱۵ھ تو صحیح دیا ہے لیکن سنہ عیسوی ۱۸۰۲ء غلط ہے۔ یہ غلطی خود حسینی سے ہوئی ہے۔ یکم محرم ۱۲۱۵ھ کو ۲۵ رمئی ۱۸۰۰ء پڑتا ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب سنہ ہجری عام طور پر رائج تھا اور سنہ ہجری کی وہ حیثیت تھی جو آج سنہ عیسوی کی ہے۔ دوسرا روپ پہلی بار ۱۸۰۳ء مطابق سنہ ۱۲۱۸ھ میں ہندوستانی پریس کلکتہ سے چھپ کر شائع ہوا۔ مثنوی "سحرالبیان" اعلیٰ قابلیت کے نصاب میں داخل تھی اور اسی لیے یہ دوسرا روپ اعلیٰ قابلیت کی جماعتوں کے لیے شائع کیا گیا تھا۔ خلاصہ کلام یہ کہ پہلے روپ کا سال تصنیف ۱۲۱۵ھ ہے اور دوسرے روپ کا سال تصنیف ۱۲۱۷ھ ہے۔ غالب گمان ہے کہ پہلا روپ (۱۲۱۵ھ) کبھی شائع نہیں ہوا۔

پہلا روپ "عام کی بولی میں" اور دوسرا روپ "موافق محاورۂ خاص" کے لکھا گیا تھا۔ ایک تصنیف کے دو الگ الگ روپ اس طرح اس سے پہلے کبھی تیار نہیں کیے گئے تھے۔ دوسرے روپ کی مسجع عبارت میں، جس میں عربی وفارسی الفاظ کثرت سے استعمال ہوئے ہیں، حسینی نے سادگی وسلاست کو گھلانے ملانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ نثر کے ان دونوں روپوں کے فرق کو واضح کرنے کے لیے ہم دونوں سے قصے کے اس حصے کی عبارت نقل کرتے ہیں جہاں تعمیر باغ کی تیاری ہورہی ہے:

<u>پہلا روپ "نثر بے نظیر" (قلمی) "عام کی بولی میں"</u>

"اب ذرا کیفیت اس باغ کی سنو جس کو جہاں پناہ نے اس گل رو کی خاطر بنوایا۔ اس کے درست نقشے کو دیکھتے ہی لالے کے جگر میں جگری داغ پیدا ہوا۔ نرگس نے جیوں آنکھ کھولی، کھولتے ہی حیرت زدہ ہکا بکا چشم وا رہ گئی اور سرو نے جو گل چہروں کو روشوں پر لب جو بھرتے دیکھا، مارے رشک کے ایک پاؤں پر کھڑے کا کھڑا رہ گیا۔ علیٰ ہذا القیاس ہر ایک گل بوٹے کا احوال اس قطعۂ زینت بخش کے حد سے دگرگوں ہوا۔ خدا شاہد ہے اس بات کا، جس کسو نے ایک بار تعمیر اس کی کو نظر بھر دیکھا، ہر چند یہ چاہا کہ پھر اس ڈول کی عمارت کو کہیں دیکھیے، عمر بھر نہ دیکھا...... ہر ایک دیوار کے بیل بوٹے اور طاق بندی باہر بھیتر صحن سے ایک سڈول، با قرینے جیسے چاہییں۔ اگر کوئی بنظر امتحان دیکھا چاہے ادنیٰ سے ادنیٰ مکان وہاں کا، بے قرینے پاوے سو کیا ذکر۔ دیکھو تو کیا خاصے وسیع صفے دالان در دالان شہ نشین برآمدے بھوں کھڑے۔ وس

ستھرے ہوادار سائبان، چاند سماں بنگلے، غلام گردشیں راد بیاں بالا خانے اور اچھی خوش رنگ کلابتوں کی ڈوریاں لگیں چلونیں دروں پر بندھی ہوئیں۔ وے خاصے طرح طرح کے باناتی دورخے پردے، دروازوں پر خوبی سے لٹکے ہوئے۔ وے تحفہ آئینے کے کواڑ پاکیزگی سے چاروں طرف اوپر نیچے ایسے لگے جو چوگنا لطف نمود ہو۔ اس سے طلائی نقرئی گنگا جمنی خوش رنگ ڈوریاں چاند سورج کی نظر کے تاروں سے بنی ہوئی۔ چھتوں میں لگیں جس کی چمک، سے گھر اجالا ہو رہا۔ وے چقیں نہ تھیں عجایب تماشا تھا بلکہ آنکھوں کا جال اگر کہیے تو ہوسکتا ہے کیوں کہ نگاہ کا نکلنا وہاں سے محال تھا اور کی تو کیا مجال دو چشمی تصویریں رنگ محلوں کی وہاں کی ستھرائی سے باندازایسی کھنچی ہوئیں کہ مانی مصور دیکھ کانوں پر ہاتھ رکھ گیا.....'' [۱۷]

دوسرا روپ ''نثر بے نظیر'' (مطبوعہ ۱۸۰۳ء) ''موافق محاورۂ خاص کے''

''جب وہ نونہال چمنِ سلطنت پاؤں پاؤں چلنے لگا، حضرت نے میر عمارت کو حکم کیا کہ ایک خانہ باغ ایسا بنے کہ ثانی اس کا گلزارِ جہاں میں نہ نکلے۔ چنانچہ وہ سعادت مند حکم بجالایا اور ویسا ہی اس نے بنایا۔ اگر باغِ ارم اس کی بہار دیکھے، لالہ کی مانند داغِ حسرت اپنے جگر پر سدا لیے رہے اور گلشن فردوس کا چمن جو اس عالم کا مشاہدہ کرے، نرگس کی طرح تمام عمر حیرت میں کاٹے۔ اس کا ہر ایک مکان جنت کا نمونا۔ صفائی و شفافی سے اس کے پھولوں کی بہار کا عالم دونا۔ اس کے دروں کی محرابوں کے آگے محرابِ آبروئے خوباں جھک جائے اور وہاں کے آئینوں کی آب و تاب سے رخسار مہ رویاں شرمائے۔ اسلوب دار و خوش قطع ہر ایک ایوان۔ زربفت و بادلے کے سائبان جہاں تہاں سنہری روپہری چھتوں کی وہ نمائش۔ ہر ایک مکان کے نقش و نگار کی یہ آرایش، جسے دیکھ کر نقش و نگار ارژنگ دنگ ہو جائے اور نقاش قضا بھی ایک نظارے میں اپنے ہوش کھو بیٹھے۔ دیکھنے والوں کی نگاہوں کے لیے ان کی تیلیوں کی ساخت جال تھی جس کی آنکھ ان پر پڑی نظر وہیں رہی۔ نہ ادھر آسکی نہ ادھر جاسکی۔ مقیشی ڈوریاں ان کی، رکھتی تھیں یہ جھمکڑا گویا تارِ نگاہِ ماہتاب سے ان کو بانٹا تھا۔ ہر ایک مکان میں رنگ برنگ کا فرش مخملی۔ جا بجا مسند شاہانہ قرینے سے لگی ہوئی۔ پائے ہوس اس سے آگے قدم نہ دھرے اور پیکِ نظر بھی نقشِ قدم کی مانند وہیں بیٹھ رہے کھلے روپے سونے کے روشن ہر ایک مکان میں جڑاؤ چھپر کھٹ اور پلنگ بچھے ہوئے ہر ایک دالان میں۔ وہاں کی زمین رنگت اور صفا میں صندلِ سفید کے تختے کے برابر اور غبار اس کا عبیر کھٹی سے خوشبوتر۔ روشیں صاف ستھری ہموار۔ چبوترے جا بجا خوش قطع و اسلوب دار۔ سنگِ مرمر کی نہر کے آگے موجِ آب گہر پانی بھرے۔ آبشار کی چینیوں کے روبرو آئینہ رخوں کی چینِ پیشانی عجز سے اپنا ماتھا رگڑے۔ بلور کے حوض صفائی و شفافی میں جوں سینۂ خوباں اور پُر آب مثلِ دیدۂ عاشقاں، چمن پھولوں سے ایک لخت معمور۔ ایک سی بہار نزدیک اور دور۔ قرینے سے لگے ہوئے سرو سہی۔ درختوں میں پرے جھولتے سیب و بہی۔ روشوں پر جھومے ہوئے درخت میوہ دار۔ سرسبز و شاداب ہر ایک شاخسار........'' [۱۸]

میر حسن کی ''سحر البیان'' (۱۱۹۹ھ) اپنے حسنِ بیان، تہذیبی رچاؤ، صنائع بدائع کے لطیف استعمال، فصیح و بلیغ زبان، قصے کی جاذبیت کی وجہ سے کلاسیک کا درجہ رکھتی ہے۔ اسے نثر میں بیان کرنے کے لیے بھی میر امن جیسا انشا پرداز ہوتا تو مثنوی کی فضا کو نثر میں ڈھالتا اور اس طرح اس قصے کو چار چاند لگ جاتے۔ پھر خود حسینی کے لیے قصے

کو نثر میں لکھنے کا پہلا تجربہ تھا۔ اسی لیے اس کا پہلا روپ کمزور ہے۔ اس کی عبارت میں وہ ربط بھی نہیں ہے جو نثر میں جان ڈالتا ہے اور سلاست کو بیان کا حسن بناتا ہے۔ پہلا روپ پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ وہ اٹک اٹک کر قصہ بیان کر رہے ہیں۔ دوسرا روپ رنگین مسجع و مقفیٰ اور مربوط ہے۔ کہیں کہیں عبارت کو مقفیٰ بنانے کے لیے جملے کی ساخت بھی فارسی عبارت کے زیرِ اثر آ گئی ہے۔ دوسرے مطبوعہ روپ کو پڑھتے ہوئے یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ حسینی رنگین عبارت میں سادگی کو شامل کرنے کی کوشش کر رہے ہیں لیکن یہ سادگی چھپی چھپی، دبی دبی سی رہتی ہے۔ سادگی کو شامل کرنے کی کوشش کی وجہ سے بول چال کا لہجہ نثر میں واضح طور پر موجود رہتا ہے۔ دوسرے روپ کی عبارت اور قصے کی ہیئت پہلے روپ سے بہتر و پر اثر ہے۔ یہی وہ روپ ہے جس کی نظرِ ثانی کا کام شیر علی افسوس نے گل کرسٹ کے حکم پر کیا تھا۔ یہی دوسرا روپ سول و فوجی افسروں کے اعلیٰ قابلیت کے نصاب میں شامل تھا۔ ۱۸۷۰ء میں اس کا تیسرا ایڈیشن مرتبہ ڈبلو۔ این لیس۔ کلکتہ سے شائع ہوا تھا[۱۹] "نثر بے نظیر" میر حسن کی مثنوی "سحر البیان" کا پہلا نثری روپ ہے۔

(۲) حسینی کی دوسری نثری تالیف "اخلاقِ ہندی" ہے جو فارسی زبان کی تالیف "مفرح القلوب" کا اردو روپ ہے جسے تاج الدین مفتی الملکی نے صوبہ بہار کے ملک الملوک نصرۃ الدولہ کے حکم سے سنسکرت سے فارسی میں کیا تھا۔ اتنا جاننا ضروری ہے کہ "مفرح القلوب"، سنسکرت زبان کی تصنیف ہتو پدیش کا ترجمہ ہے اور ہتو پدیش "پنچ تنتر" سے ماخوذ ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ ہتو پدیش کی ۴۳ کہانیوں میں سے ۲۵ "پنچ تنتر" سے لی گئی ہیں۔ ہتو پدیش کا مولف وشنو شرما نہیں ہے جیسا کہ سمجھا جاتا رہا ہے بلکہ نرائن بھٹ ہے اور ہتو پدیش نویں صدی عیسوی کی تالیف ہے۔ ان کہانیوں کے کردار چرند و پرند ہیں جو آدمیوں کی طرح بات چیت کرتے اور آدمیوں ہی جیسا طرزِ عمل اختیار کرتے ہیں۔ "کلیلہ دمنہ" کی کہانیاں بھی اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ ابن المقفع نے 'کلیلہ دمنہ' کے نام سے عربی زبان میں ان کہانیوں کو تالیف کیا تھا اور پھر نصر اللہ نامی شخص نے "کلیلہ دمنہ" کے نام ہی سے اس کا فارسی میں ترجمہ کیا۔ اس کے بعد سلطان حسین مرزا، والیِ خراسان کے سردار نظام الدولہ امیر شیخ احمد سہیلی کی فرمائش پر ملا حسین بن علی واعظ کاشفی (م ۹۱۰ھ/ ۱۵۰۵ء) نے ابن المقفع (عربی) اور نصر اللہ (فارسی) دونوں کے نسخوں سے حسبِ دل خواہ اخذ کر کے، ترمیم و تنسیخ کے ساتھ، "انوارِ سہیلی" تالیف کی۔ اس کے بعد "انوارِ سہیلی" کو سامنے رکھ کر ابوالفضل نے "عیارِ دانش" کے نام سے اس کا خلاصہ قلم بند کیا اور ابن المقفع کے وہ دو باب بھی، جو واعظ کاشفی نے چھوڑ دیے تھے "عیارِ دانش" میں شامل کر دیے[۲۰] فورٹ ولیم کالج کے لیے منشی حفیظ الدین احمد نے 'عیارِ دانش' کا اردو ترجمہ "خرد افروز" کے نام سے ۱۸۰۳ء میں کیا۔ اس کے بعد فقیر محمد خاں گویا نے عیارِ دانش کا ترجمہ اردو میں "بستانِ حکمت" کے نام سے کیا جس کا مطالعہ ہم گویا کے ذیل میں آگے کریں گے۔

"اخلاق ہندی" جو "مفرح القلوب" کا اردو ترجمہ ہے، اپنے نفسِ مضمون اور اسلوبِ بیان کے لحاظ سے ایک دلچسپ تصنیف ہے۔ گل کرسٹ کے خط مورخہ ۱۲ر جنوری ۱۸۰۲ء سے معلوم ہوتا ہے کہ "اخلاق ہندی" کی طباعت شروع ہو چکی تھی[۲۱] گویا یہ کتاب ۱۲ جنوری سے پہلے ۱۸۰۱ء میں مکمل ہو چکی تھی۔ "اخلاق ہندی" پہلی بار ۱۸۰۳ء میں چھپ کر شائع ہوئی[۲۲] "اخلاق ہندی" کی "تمہید" میں حسینی نے لکھا ہے کہ "اس کتاب کو ہند میں 'ہتو پدیش'، یعنی نصیحتِ مفید کہتے ہیں اور اس میں چار باب مندرج ہیں۔ ایک میں ذکر دوستی کا، دوسرے میں دوستوں کی جدائی کا، تیسرے میں لڑائی کی ایسی باتوں کا، جو اپنی فتح ہو اور مخالف کی شکست، چوتھے میں کیفیت ملاپ کی خواہ لڑائی

کے آگے ہو یا پیچھے۔ غرض ایسے عجیب و غریب قصوں میں قصے لپٹے ہوئے ہیں جن کے دیکھنے اور سننے سے آدمی دنیا کے کاروبار میں بہت ہوشیار، نہایت چالاک ہو جاوے۔ علاوہ اس کے بھلی بری حرکتیں ہر ایک کی نظر میں آویں'' [۲۳]
ان سب قصوں کے کردار چرند پرند ہیں جن کا طرزِ عمل انسانوں جیسا ہے۔

''اخلاق ہندی'' کی بنیادی کہانی صرف اتنی ہے کہ گنگا کنارے کے ایک شہر مانک پور کا راجا چندر سین اپنے چاروں لڑکوں کی بے ہنری و بے تمیزی کی وجہ سے پریشان تھا کہ اس کے دربار کے ایک برہمن بشن سرما نے کہا کہ وہ ان لڑکوں کو چھ مہینے کے عرصے میں جہالت کے بھنور سے نکال کر علم کی روشنی سے مالا مال کر سکتا ہے۔ راجا نے یہ سن کر کہا کہ جو درخت صندل کے پیڑ کے پاس رہے تو وہ بھی خاصیت چندن کی پکڑتا ہے اور ان چاروں کو اس کے سپرد کر دیا۔ برہمن انھیں گھر لے آیا اور لڑکوں کو سمجھایا کہ وہ ان کی خوشی اور فائدے کے واسطے کئی ایک باتیں بہ طور تمثیل کے کوے اور کچھوے، ہرن اور چوہے کی، جو آپس میں یار جانی تھے، سنائے گا جن سے ان میں عقل و شعور پیدا ہوگا۔ لڑکوں نے کہا کہ کہو مہاراج ہم سب دل و جان سے سنیں گے۔ اس کے بعد وہ انھیں ایک حکایت سناتا ہے جس کا سرا اگلی حکایت سے جڑا ہوا ہے۔ ان کہانیوں کو چاروں لڑکے دلچسپی سے سنتے ہیں جن سے ان میں عقل و دانش اور حکمت و عمل کا شعور پیدا ہوتا ہے اور جب چھ ماہ بعد وہ راجا کے بیٹوں کو لے کر آتا ہے تو ان کی جہالت دور ہو چکی تھی۔ راجا نے بشن سرما کو خلعت و انعام دے کر تعظیم سے رخصت کیا۔ ''اخلاق ہندی'' میں ایک کہانی کے اندر سے دوسری کہانی اس طرح فطری انداز سے نکلتی ہے کہ سننے والا اسے سننے کے لیے بے چین ہو جاتا ہے۔ یہ وہی تیکنیک ہے جو ''توتا کہانی'' میں برتی گئی ہے یا ''الف لیلیٰ'' میں شہزاد کے قصص میں استعمال ہوئی ہے۔ یہی تکنیک ان مختلف رنگ کی کہانیوں کو وحدت کی لڑی میں پروتی ہے۔

''اخلاق ہندی'' کے موضوعات اور تیکنیک تو ''مفرح القلوب'' (فارسی ترجمہ ہتو پدیش) سے لیے گئے ہیں لیکن حسینی کا اصل کام ترجمے کو اس طور پر اردو زبان کا روپ دینا تھا کہ ایک طرف تو ان کہانیوں کی روح ترجمہ میں آ جائے اور ساتھ ہی نثر سادہ و سلیس ہو۔ ''نثر بے نظیر'' حسینی کی پہلی کاوش تھی جس کو انھوں نے دو طرح سے لکھا تھا لیکن وہاں سادہ و سلیس بیان میں رک رک کر چلنے یا ہکلا ہکلا کر بات کرنے کا احساس ہوتا ہے۔ ''اخلاق ہندی'' کی نثر میں یہ احساس نہیں ہوتا۔ یہاں نثر پر نکھار آ گیا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ وہ ارتقائی منزلیں طے کر کے آگے بڑھی ہے۔ فورٹ ولیم کالج کا یہ بڑا تخلیقی دور تھا۔ میر امن کی ''باغ و بہار''، حیدری کی ''آرایش محفل''، افسوس کی ''آرایش محفل''، نہال چند لاہوری کی ''مذہبِ عشق'' اسی زمانے میں لکھی گئیں۔ لکھنے والے منزلِ مراد تک پہنچنے کے لیے ان تھک محنت کر رہے تھے اور بول چال کی زبان، ادبی سطح پر استعمال میں آ کر اردو زبان کی قوتِ اظہار کو نمایاں کر رہی تھی۔ کہانیوں میں نصیحت اور تعلیم و تربیت کا عنصر کہانی کے بطن میں اس طرح بیٹھا ہوا ہے جیسے پھول میں خوشبو یا شہد میں مٹھاس ہوتی ہے جسے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ دلچسپ کہانی اور سادہ و سلیس، سدا بہار اسلوبِ بیان میں ''اخلاق ہندی'' کی مقبولیت کا راز چھپا ہوا ہے۔ یہ اسلوب میر امن یا حیدری کی طرح منفرد نہ ہونے کے باوجود جدید نثر کے ایک اہم نمونے کی حیثیت رکھتا ہے۔ حسینی کی یہ نثر ''نقلیاتِ ہندی'' میں اور نکھر کر چست و پُراثر ہو جاتی ہے۔

(۳) ''نقلیات ہندی'' اکثر غلط فہمی کی بنا پر گل کرسٹ سے منسوب کی جاتی ہے جب کہ خود گل کرسٹ نے اپنے خط مورخہ ۱۹/ اگست ۱۸۰۳ء کے گوشوارے کی کیفیت کے خانے میں اسے حسینی ہی کا کام بتایا ہے اور اس پر انھیں دو سو

روپے انعام دینے کی سفارش بھی کی ہے۔ اس پر ہم گل کرسٹ کی تصانیف کے ذیل میں بحث کر آئے ہیں۔ گل کرسٹ ''نقلیات ہندی'' کے اس ایڈیشن کے جامع و مرتب (Compiler) ہیں جس میں نقلیات دیوناگری، رومن اور فارسی رسم الخطوں میں گل کرسٹ کے ''مقدمہ'' کے ساتھ شائع ہوئی تھی لیکن جہاں تک ''نقلیات ہندی'' کا تعلق ہے وہ حسینی ہی کا کام ہے۔

''نقلیات'' دو حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصے میں ۱۰۸ اور دوسرے حصے میں ۹۲ نقلیات ہیں۔ اس طرح نقلیات کی کل تعداد دو سو ہے۔ یہ کتاب بھی چونکہ انگریز افسروں کو اردو زبان کی تعلیم کے لیے تیار کی گئی تھی اس لیے اس میں تدریسی خصوصیات نمایاں ہیں۔ اس میں ذخیرۂ الفاظ کو خاص اہمیت دی گئی ہے۔ عام بول چال میں استعمال ہونے والے محاورات اور کہاوتوں کو بھی تدریسی سلیقے کے ساتھ شامل کیا گیا ہے۔ عبارت میں مترادفات اس طرح استعمال کیے گئے ہیں جن سے ان کے معنی بھی واضح ہو سکیں۔ ''نقلیات'' کو اس لیے مختصر رکھا گیا ہے تاکہ طالب علم کی دلچسپی باقی رہے۔ یہاں متروک الفاظ و محاورات بھی عام طور پر استعمال نہیں کیے گئے ہیں، اسی لیے یہاں نثر اپنے جدید تر روپ میں سامنے آتی ہے۔ ''نقلیات'' پڑھتے ہوئے محسوس نہیں ہوتا کہ یہ کتاب آج سے دو سو سال پہلے لکھی گئی تھی۔ نقلیات پڑھتے ہوئے ہندوستانی تہذیب کے ذہنی، سماجی و تہذیبی رویے بھی اجاگر ہوتے ہیں۔

بول چال کی زبان، اس کے مختلف اسالیب اور الفاظ کو واضح کرنے کے لیے ''نقلیات'' میں ایک نیا تجربہ بھی کیا گیا ہے۔ نقل ۷۶ سے ۸۰ تک کہانی ایک ہی ہے لیکن اسے پانچ مختلف رویوں میں بیان کیا گیا ہے[۲۴] یہ سب روپ اردو (ہندوستانی) ہی کے روپ ہیں جو برصغیر میں بولے لکھے جاتے ہیں۔ صرف الفاظ اور لہجوں کا فرق ہے۔ ان پانچوں رویوں کے مطالعے سے آسانی سے یہ فیصلہ کیا جا سکتا ہے کہ ان میں عام طور پر بولا جانے والا روپ کون سا ہے اور یہی وہ روپ ہے جو اردو کا روپ ہے اور فطری و بے تصنع ہے۔ ''نقلیات'' کی عبارت میں بعض مقامات پر ایسے عربی، فارسی الفاظ یا ایسے اردو محاورات بھی استعمال کیے گئے ہیں جن کا بہتر مترادف اردو میں موجود تھا لیکن انھیں اس لیے استعمال نہیں کیا گیا کہ اس کتاب کا پہلا مقصد طالب علم کو زبان سکھانا تھا جن میں یہ الفاظ بھی گل کرسٹ کے پیش نظر تھے۔ اردو زبان کی تدریس کس طرح کی جائے اس کا سبق بھی ہمیں گل کرسٹ سے لینا چاہیے۔ گل کرسٹ نے یہ ''نقلیات'' انگریزوں کو زبان سکھانے اور ان کو ہندوستانی مسلمانوں کے اس معاشرتی اور تہذیبی پس منظر سے آشنا کرنے کے لیے شائع کی تھیں جس کا آئینہ یہ زبان ہے''[۲۵]

(۴) میر بہادر علی حسینی کا ایک اور فارسی سے اردو ترجمہ ''تاریخ آشام'' (آسام) ہے جو، جے کے ہارنگٹن اور ایچ ٹی کول بروک کی فرمائش، پر سنہ اٹھارہ سو پانچ عیسوی مطابق بارہ سو بیس ہجری میں کیا گیا تھا[۲۶] ''تاریخ آسام'' کا قلمی نسخہ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں موجود ہے، جس کی عکسی نقل میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔ یہ کبھی شائع نہیں ہوا۔ ۱۸۰۵ء ''تاریخِ آسام'' کے ترجمے کا سال ہے، اشاعت کا سال نہیں ہے، ''تاریخ آسام'' ولی احمد شہاب الدین طالش نے فارسی زبان میں لکھی تھی جس میں اورنگ زیب عالمگیر کی سلطنت میں نواب عمدۃ الملک میر محمد سعید اردستانی کی کوچ بہار اور آسام کی فوجی مہمات کے چشم دید واقعات و حالات درج ہیں۔ طالش اس مہم میں شروع سے آخر تک نواب عمدۃ الملک کے رفیق و ہم سفر تھے۔ طالش نے اپنی تصنیف کا نام ''فتحیہ عبریہ'' رکھا تھا جو ۱۰۷۳ھ/۱۶۶۲ء میں مکمل ہوئی[۲۷] گارسیں دتاسی نے لکھا ہے کہ ''حسینی کے کام میں سب سے اہم ترجمہ یہی ہے''[۲۸]

ان تراجم وتالیفات کے علاوہ حسینی، مولوی امانت اللہ، مولوی فضل اللہ اور کاظم علی جوان کے ساتھ قرآن مجید کے ترجمے میں بھی شریک تھے۔ ۱۶راگست ۱۸۰۳ء کے مراسلے ورپورٹ میں [۲۹] گل کرسٹ نے اس کام پر نہ صرف بحیثیت مجموعی پندرہ سو روپیہ اعزازیہ دینے کی سفارش کی تھی بلکہ یہ بھی لکھا تھا کہ اگر اس اعزازیہ پر اعتراض ہو تو مولوی امانت اللہ اور مولوی فضل اللہ کی تنخواہ اسی روپے کر دی جائے اور مرزا کاظم علی جوان کی تنخواہ اسی سے بڑھا کر کم از کم سو روپے کر دی جائے اور یہ بھی لکھا کہ اس ترجمے سے بہادر علی حسینی کی اصل اہلیت وصلاحیت کا اندازہ ہوگا۔ قرآن مجید کے مترجمین کے ناموں میں گل کرسٹ نے سب سے پہلا نام میر بہادر علی ہی کا درج کیا ہے۔ قرآن شریف کے اردو ترجمے کا مخطوطہ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں محفوظ ہے اور یہ کبھی شائع نہیں ہوا۔ ترجمہ قرآن مجید کا آغاز ۱۲۱۸ھ/۱۸۰۳ء میں اور تکمیل ۱۳رستمبر ۱۸۰۴ء کو ہوئی [۳۰] اس سے واضح ہوتا ہے کہ گل کرسٹ حسینی کے علم وفضل، صرف ونحو پر قدرت قواعددانی اور عربی وفارسی پر ان کی قدرت کا بہت قائل تھا اور اسی لیے اپنی قواعد ''اے گرامر آف دی ہندوستانی لینگویج'' کا خلاصہ تیار کرنے کے لیے بھی اس نے حسینی سے کہا اور مشورہ کیا تھا۔ گارسیں دتاسی نے اپنی تاریخ ''ادبیاتِ ہندوی وہندوستانی'' میں لکھا ہے کہ ''حسینی ہندوستانی گرامر پر ایک رسالے کے بھی مصنف ہیں جس کا نام قواعد ہندی یا قواعدِ اردو ہے یعنی ہندوستانی زبان کے اصول۔ یہ گل کرسٹ کی گرامر کا ملخص ہے کیوں کہ یہ کلکتہ میں گل کرسٹ کے نام سے چھپا [۳۱]'' اسی طرح ''نقلیات لقمانی'' (طبع ۱۸۰۳ء) کی تیاری میں جو لوگ شریک تھے ان میں تارنی چرن متر، مولوی امانت اللہ، سدل مشر پنڈت، شیر علی افسوس، للولال جی کب اور غلام اشرف کے ساتھ میر بہادر علی حسینی بھی شریک تھے [۳۲]

جہاں تک فورٹ ولیم کالج کی تالیفات وتراجم کا تعلق ہے ان کا مواد تو فارسی وعربی وغیرہ سے اخذ کیا گیا ہے لیکن اس مواد کو بول چال کی عام اور سادہ وسلیس زبان میں ڈھالنے کی تحریک کا سہرا گل کرسٹ کے سر جاتا ہے۔ جب کوئی خیال تحریک بن کر قوتِ عمل میں نئی روح پھونکتا ہے تو یہی صورت سامنے آتی ہے۔ یہی صورت اس دور میں پیدا ہوئی۔ اس تحریک میں اسی لیے اسلوبِ بیان ہی اصل اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ حسینی نے بھی ضرورتِ وقت کے مطابق بول چال کی سادہ وسلیس زبان کو اختیار کیا لیکن وہ مروجہ روایتِ نثر کے دائرے سے پوری طرح باہر نہ آسکے اور اسی لیے ''نثرِ بے نظیر'' کے دونوں روپ شاعرانہ رنگینی کے مزاج سے آزاد نہ ہو سکے۔ ان دونوں روپوں کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ حسینی رنگینی کے دائرے کو توڑ کر باہر نکلنے کی کشمکش میں مبتلا ہیں۔ اردو نثر کے ارتقا کے مطالعہ کے لیے یہ دونوں روپ تاریخی اہمیت کے حامل ہیں یہاں روایت وانحراف کی وہ کشمکش نظر آتی ہے جو تخلیقی سطح پر دوسرے مولفوں کے ہاں اس طرح واضح طور پر دکھائی نہیں دیتی۔ روایت وانحراف کی کشمکش کا مطالعہ ان دونوں روپوں کے تجزیے سے کیا جاسکتا ہے۔ ترجمہ کرنے والے کو بیک وقت چار اثرات سے مقابلہ کرنا پڑتا ہے:

(۱) اس زبان کی روایت اور جملے کی ساخت کا اثر جس سے ترجمہ کیا جارہا ہے۔

(۲) اس موضوع کے اسلوب بیان کا اثر جو اس کتاب میں موجود ہے۔

(۳) خود اس زبان کی روایت جس میں وہ موضوع لکھا اور ترجمہ کیا جارہا ہے۔

(۴) خود مترجم کا مزاج اور اس کی ذہنی سطح

ترجمہ کی جانے ولی زبان اور موضوع ان جانے طور پر اس زبان کے اسلوب کو متاثر کرتے ہیں جس میں وہ ترجمہ کیا

جارہا ہے اسی لیے ''نثر بے نظیر'' کا اسلوبِ بیان ''اخلاقِ ہندی'' کے اسلوب بیان سے مختلف ہے اور ان دونوں کا اسلوب، سادہ و سلیس ہونے کے باوجود، ''تاریخ آسام'' کے اسلوب سے مختلف ہے۔ زندہ ترجمے محولہ بالا چاروں اثرات کے امتزاج سے وجود میں آتے ہیں اور اس زبان کو، جس میں ترجمہ کیا جارہا ہے، ایک نیا اسلوب دیتے ہیں۔ میرامن نے جب یہی کام کیا تو اردو زبان کے ہاتھ وہ منفرد اسلوب آیا جو اردو فکشن نگاری کو ایک نیا اسلوب دیتا ہے۔ شیر علی افسوس جب ''گلستان'' کے ترجمے ''باغ اردو'' کے تجربے سے گزر کر ''خلاصۃ التواریخ'' کے ترجمے: ''آرایش محفل'' پر آئے تو ان کے اصل جوہر کھل گئے اور تاریخ نویسی کا ایک نیا اسلوب اردو زبان کے ہاتھ آیا جو آگے چل کر محمد حسین آزاد کے اسلوب کی صورت میں اُبھر ہوگیا۔ حیدر بخش حیدری نے سادہ و سلیس نثر کا راز جب پایا تو حاتم طائی کے قصے (آرایش محفل) میں وہ اسلوب اردو فکشن کے ہاتھ آیا جس نے آنے والے زمانے میں اردو اسلوبِ بیان کو ایک نیا رنگ دیا۔ رہے حسینی تو انھوں نے بول چال کی سادہ و سلیس اسلوب کا راز تو پالیا تھا مگر اس میں وہ گھلاوٹ پیدا نہ کر سکے جو ہمیں میرامن (باغ و بہار)، شیر علی افسوس (آرایشِ محفل)، حیدر بخش حیدری (آرایشِ محفل) کے نئے رنگ کے اسلوب میں نظر آتا ہے۔ ''اخلاق ہندی'' اور ''نقلیات'' سادہ و سلیس اسلوب کی کامیاب مثالیں ہیں لیکن ''نثر بے نظیر'' کے دونوں رویوں میں ایک نئے اسلوب کا امکان ابھرتا ہے جس کے سرے ''تاریخ آسام'' سے جاملتے ہیں۔ حسینی کے ہاں یہ ''امکان'' میرامن کی ''باغ و بہار'' کی طرح پورے نو مہینے ماں کے پیٹ میں رہنے والے بچے کی مانند پوری صورت نہیں بنا پاتا اور ادھورا رہ جاتا ہے۔ یہی ادھوراپن حسینی کا اسلوب بیان ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے حسینی کی نثر کا یہ اقتباس دیکھیے:

''یارو اگر دن بُرا آتا ہے تو نیک کام بھی بد ہو جاتا ہے۔ چناں چہ ماں باپ سے زیادہ مہربان اپنے بیٹے بیٹی کے حق میں کوئی نہیں لیکن بعضے وقت ایسا ہوتا ہے کہ وہی ماں باپ اپنے فرزندوں کے دشمن ہوتے ہیں۔ مثل ہے گوالا جب گائے کا دودھ دوھتا ہے، تب بچھڑے کے گلے کو گائے کے پاؤں سے باندھتا ہے۔ اس وقت وہی پاؤں بچھڑوں کی بیڑی ہوتا ہے اور وہ گوالا اپنا مطلب حاصل کر لیتا ہے۔ سنو دوستو! اب شور مت کرو، کچھ ایسا اندیشہ کرو کہ موجب ہر ایک کی مخلصی کا ہو۔ یار وہی جو برے وقت میں کام آوے۔ فراغت میں ہر کوئی کہتا ہے کہ میں تمھارا دوست ہوں۔ اگر کسی کو کچھ ضرور کام درپیش ہوا اور اس کے سبب مغموم ہووے تو اس کو لوگ مرد نہیں کہتے بلکہ نامرد کر مشہور کرتے ہیں۔ مرد وہ ہے جو حادثہ اس پر پڑے تو دل اپنا مضبوط رکھے اور سوچ بچار اس بات کا کرے کہ اس سے اپنا کام سرانجام ہووے۔ قول بزرگوں کا ہے:

اضطرابی ہے عبث کلکِ قضا نے تیرے   لکھ دیا ہے جو نصیبوں میں وہی ہووے گا

اب ایسی فکر کیا چاہیے کہ ہر ایک اس بند سے نجات پاوے کیوں کہ عقل مندوں نے کہا ہے کہ چھ چیزیں آدمیوں کو چاہئیں......'' [۳۳]

''اخلاق ہندی'' اسی طرح کی سادہ و سلیس نثر میں لکھی گئی ہے حتیٰ کہ استعاراتی اظہار کو بھی سادہ زبان میں ڈھال دیا گیا ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ مختصر سا جملہ پڑھیے:

''اسی گفتگو میں تھے کہ سورج کے قاز نے دریائے نیل سے اڑ کر کنارے میں جا غوطہ مارا اور پیچھے سے باز کالی

رات کا نمودار ہوا'' (اخلاق ہندی، ص ۱۷) استعاراتی اظہار کو سادہ و سلیس زبان میں اس طرح ڈھالنا کوئی آسان کام نہیں تھا۔ نہال چند لاہوری جب ''مذہب عشق'' میں ایسے ہی منظر کو بیان کرتے ہیں تو وہ اظہار کی اس سادگی تک نہیں پہنچ پاتے جس تک بہادر علی حسینی پہنچ جاتے ہیں اور نہال چند کے ہاں نثر یہ صورت اختیار کرتی ہے:

''جب مسافر آفتاب ملکِ مغرب کی سیر کو گرم رفتار ہوا اور سیاح ماہتاب رات کے مشکی گھوڑے پر سوار ہو کر مشرق کی طرف سے باگ اٹھا کر چلا تب چاروں شہزادے اپنے اپنے سمندِ بادرفتار پر سوار ہو کر بہ طریقِ سیر شہر میں آئے........'' (مذہب عشق ص ۱۱)

دونوں اقتباسوں میں سادگی و سلاست کو برتنے کی کوشش کی گئی ہے لیکن حسینی جس طرح اپنی نثر میں استعارے کو سادگی سے ملا دیتے ہیں، نہال چند کے ہاں استعارہ کا رنگ و رنگینی اردو جملے پر حاوی رہتی ہے اور وہ حسینی کی طرح رنگینی کو سادگی سے ہم کنار نہیں کر پاتے۔ اسی لیے فورٹ ولیم کالج کی اردو نثر کے ارتقا کے مطالعے کے لیے حسینی کی نثر خاص اہمیت رکھتی ہے۔ ''اخلاق ہندی'' اور ''نقلیات'' کی سادہ و سلیس نثر کا یہ روپ سفر کرتا ہوا منشی پریم چند کی نثر سے آ ملتا ہے۔ نہال چند لاہوری اپنی نثر میں فارسی و عربی الفاظ کا سہارا لیتے ہیں جب کہ بہادر علی حسینی بول چال میں بولے جانے والے الفاظ کا سہارا لے کر اپنی نثر کو سادگی سے قریب کر دیتے ہیں اسی لیے حسینی کے ہاں ایسے الفاظ اور کہاوتیں، محاورے زیادہ ملتے ہیں جو بول چال کی زبان کا حصہ ہیں مثلاً

(الف) ''اے یاردا! اپنے لڑکوں کو لڑکائی میں علم سکھاؤ'' (اخلاق ہندی، ص ۳)

(ب) ''پھر من میں سوچا: جہاں گنج تہاں مار، جہاں پھول تہاں خار اور زر کے محتاج کو ہر جگہ خوف ہے'' (ص ۹)

(ج) ''تب اس نے وہ پایل ہاتھ پسار کے دکھلائی۔ بڑھی بولا ''تو باگھ میں مانس، میرا ماس تیرا ادھار، مجھے تیرا بھروسا نہیں'' (ص ۹)

(د) ''اب یہ پایل میرے کس کام آوے گی۔ تجھے فقیر دیکھ کر دیتا ہوں تا کہ مجھے ثواب ہو۔ تم ہرگز خوف اپنے دل میں مت لاؤ۔ نسنگ چلے آؤ۔ جیسی میں اپنی جان جانتا ہوں ویسی ہی دوسرے کی۔ راہی نے کہا: اتنے آدمی اس راہ سے آئے گئے ان کو کیوں نہ دی''؟ کہا ''غنی کو دینا کیا فائدہ؟ جو زحمتی ہو اس کو دارو دیتے ہیں۔ بھلے چنگے کو دوا کھلانی لاحاصل۔ بھوکھے (بھوکے) کو کھلانا موجب ثواب کا ہے'' (ص ۹)

یا یہ نثر پارہ دیکھیے:

''فجر ہوتے ہی دونوں چلے۔ جب کھیت کے نزدیک پہنچے، گیدڑ بولا: جاؤ جی بھر کر کھاؤ۔ ہرن بیٹے کا اندھا، کھیت کی ہریاول کو دیکھ کر بے تامل دوڑا اور بے اندیشے کھانے لگا۔ اسی وقت پھندے میں پھنس گیا۔ گیدڑ بد ذات دل کی خوشی سے لگا ناچنے اور ہاتھ پاؤں کو لگا دے دے مارنے'' (ص ۲۲)

یہ وہ نثر ہے جس میں عام بول چال کی سادہ زبان کو ادبی سطح پر استعمال کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور یہ اظہار کا جدید روپ ہے۔ یہی اظہار مستقبل کی نثر ہے۔

اس دور کی نثر پر خواہ وہ میر امن لکھ رہے ہوں یا شیر علی افسوس، حیدر بخش حیدری لکھ رہے ہوں یا بہادر علی حسینی اٹھارویں صدی عیسوی کی اردو بول چال کی زبان کا واضح اثر ہے۔ یہ وہی بول چال کی زبان ہے جو اپنے طور سے میر اور خواجہ درد کی شاعری میں ملتی ہے۔ اسی لیے وہ الفاظ جو انیسویں صدی میں متروک ہو گئے ہیں حسینی کی نثر میں بھی

استعمال ہو رہے ہیں مثلاً تک، کبھو، کسو، تس پیچھے، اپنے تئیں، لگ (تک)، جیوں، تیں (تو)، جدی، شور، لا، وغیرہ وغیرہ۔

مظہر علی خاں ولاؔ کی نثر بھی جدید اردو نثر کے ارتقا میں حسینی کی طرح ہی اہمیت رکھتی ہے جس کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱]Origins of Modern Hindustani Literature, Source Material Gilchrist Letters M.Atique Siddiqi, P 105, Aligarh 1963.

[۲] بنگال کا اردو ادب، ڈاکٹر جاوید نہال، طبع ثانی۔ ص ۷۶۔۷۷، کلکتہ ۱۹۸۴ء

[۳] نثر بے نظیر (۱۲۱۵ھ/۱۸۰۲ء)، میر بہادر علی حسینی، مخطوطہ نمبر یو ۱۲۱، ورق ۲ ب، ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی۔ کراچی۔

[۴] ایضاً، ورق ۲ ب۔

[۵] ایضاً، ورق ۱۰ الف۔

[۵ الف] آرائش محفل، (مخطوطہ)، ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ بحوالہ مقدمہ ''باغ و بہار'' مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۵۵۔ ۵۶، نئی دہلی ۱۹۹۲ء

[۶] ایضاً

[۷]Sahibes & Munshis, Sisir Kumar Das, P 18, Orien Publications, Calcutta 1978

[۸]The Annals of the collage of Fort william, Thomas Roebuck, Appendix P 49-50, Calcutta 1819.

[۹] ایضاً ضمیمہ، ص ۵۰

[۱۰]Origins of Modern Hindustani Literature بحولہ بالا ص ۱۲۱

[۱۱] ایضاً ص ۲۱۲

[۱۲] اخلاق ہندی، مقدمہ ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء اور ''کلاسیکی ادب کا تحقیقی مطالعہ'' ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۱۸۹، مکتبہ ادب جدید، لاہور ۱۹۶۵ء

[۱۳]Histoire De La Litterature Hindoui et Hindoustani, Par M. Garcin De Tassy, P 230-234, Paris 1839.

[۱۴] ایضاً علی الترتیب ص ۱۵ و ص ۱۹۷

[۱۵] نثر بے نظیر (مخطوطہ)، میر بہادر علی حسینی، مخزونہ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ نمبر یو ۱۲۱، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی کراچی

[۱۶] نثر بے نظیر (مطبوعہ)۔ میر بہادر علی حسینی (پہلا ایڈیشن) ۱۸۰۳ء مطابق ۱۲۱۸ھ کلکتہ: ہندوستانی چھاپے خانے میں چھاپا گیا ہوا منشی آفتاب الدین کا۔

[۱۷] نثر بے نظیر (قلمی) محولہ بالا، ص ۱۵۔۱۷

[۱۸] نثر بے نظیر (مطبوعہ) محولہ بالا، پہلا ایڈیشن ۱۸۰۳ء، ص ۱۷۔۱۹

[۱۹] Revised & Corrected by W.N.Lees LL.D, College Press, Calcutta 1870 ''نثر بے نظیر''

[۲۰] اردو کی نثری داستانیں، گیان چند، ص ۴۴۴۔۴۸۲، لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۲۱] Origins of Modern Hindustani Literature, P107, Aligrah 1963

[۲۲] Linguistic Survey of India, G.A.Grierson, Vol IX, Part I, P 31-32, Moti Lal Banarsi Das,Delhi 1968.

[۲۳] اخلاق ہندی، محولہ بالا، ص ۲۔

[۲۴] نقلیات، حیدر بخش حیدری، مرتبہ سید وقار عظیم، ص ۲۴۔۲۵، طبع دوم، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۲۵] نقلیات ہندی، جلد اول و دوم، میر بہادر علی حسینی، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، مقدمہ ص ۶، یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور ۱۹۷۹ء

[۲۶] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، ڈاکٹر عبیدہ بیگم، ص ۵۴۶، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

[۲۷] ایضاً، ص ۵۴۸

[۲۸] Histoire de la Litterature Hindoui et Hindoustani, Par M Garcin De Tassy, P 233, Paris 1839.

[۲۹] Origins of Modern Hindustani Literature محولہ بالا، ص ۱۳۲۔۱۳۴

[۳۰] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، محولہ بالا، ص ۴۳۴۔۴۳۵

[۳۱] Histoire de la Litterature Hindoui et Hindoustani, P 231, Paris 1839

[۳۲] Origins of Modern Hindustani Literature محولہ بالا، ص ۱۳۳

[۳۳] اخلاق ہندی، بہادر علی حسینی ص ۱۲۔۱۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

آٹھواں باب

مظہر علی خاں ولاؔ

حالات اور مطالعہ: مادھونل اور کام کنڈلا، بیتال پچیسی وغیرہ

مظہر علی خاں ولا نے فورٹ ولیم کالج میں ترجمے کا بہت کام کیا لیکن نثر میں وہاں سے ان کی صرف ایک کتاب ''بیتال پچیسی'' ۱۸۰۵ء میں شائع ہوسکی۔ باقی تراجم مخطوطات کی صورت میں کلکتہ ولندن کے کتب خانوں میں پڑے رہے اور بیسویں صدی کے نصف آخر میں ڈاکٹر عبادت بریلوی کی توجہ سے ''ہفت گلشن''، ''مادھونل اور کام کنڈلا'' اور دیوانِ ولا شائع ہوئے۔ ادھر امتیاز علی تاج کی نگرانی میں ''بیتال پچیسی'' دوبارہ شائع ہوئی اور ''تاریخ شیر شاہی'' کو ڈاکٹر معین الحق نے مرتب کر کے کراچی سے شائع کیا۔ ''تاریخ جہانگیر شاہی'' ہنوز غیر مطبوعہ ہے۔ اگر ولا کی ساری کتابیں اسی زمانے میں فورٹ ولیم کالج سے شائع ہو جاتیں تو آج اُن کی حیثیت معلوم اور سب کے سامنے ہوتی۔ جتنے منشی و مترجم کالج میں کام کر رہے تھے ان میں شیر علی افسوسؔ اور ولاؔ ہی قابلِ ذکر شاعر تھے۔ اسی زمانے میں ولا نے شیخ سعدی کے ''پند نامہ'' کا منظوم اردو ترجمہ کیا جو اتنا پسند کیا گیا کہ کالج نے اسے افسوس کی ''باغ اردو'' (ترجمہ گلستان) کے ساتھ اور پھر الگ بھی شائع کیا۔

مظہر علی خاں[۱] (وفات ۱۸۱۶ء) جن کا تخلص ولا اور عرفیت لطف علی تھی[۲] فارسی کے مشہور شاعر سلیمان قلی خاں ودادؔ کے بیٹے اور دلّی کے رہنے والے تھے[۳] ان کا سالِ ولادت معلوم نہیں ہے۔ ڈاکٹر عبیدہ بیگم نے کالج کے ریکارڈ کے حوالے سے لکھا ہے کہ ۱۲ راگست ۱۸۱۶ء کو شعبۂ ہندوستانی کے پروفیسر ولیم بٹلر نے ولا کے انتقال کی خبر دی تھی[۴] اس کی توثیق اس بات سے بھی ہوتی ہے کہ ''دیوانِ جہاں'' (سالِ تکمیل ۱۸۱۴ء) میں انھیں زندہ لکھا ہے۔ اور روئے بک نے یکم جون ۱۸۱۸ء کو موجود ملازمینِ کالج کی جو فہرست اپنی کتاب میں دی ہے اس میں کاظم علی جوان، تارنی چرن متر اور بہادر علی حسینی وغیرہ کے نام تو درج ہیں لیکن مظہر علی خاں ولا کا نام نہیں ہے[۵] اس سے بھی ۱۸۱۶ء میں ان کی وفات کی تصدیق ہوتی ہے۔

مظہر علی خاں ولا نے اپنے مختصر حالات ''تاریخ جہانگیر شاہی'' (قلمی، غیر مطبوعہ) کی تمہید میں لکھے ہیں[۶] جن سے معلوم ہوتا ہے کہ ولا سلیمان قلی خاں ودادؔ کے چھوٹے بیٹے، آقا محمد حسین اصفہانی کے پوتے اور آقا صادق ترک کے پوتے تھے۔ آقا محمد حسین اپنے والد آقا صادق ترک کے ساتھ اصفہان سے شاہ جہاں آباد آئے اور میر آتش نواب سعید الدین خاں بہادر کی وساطت سے محمد شاہ کے پہلے جلوس میں ملازمت اختیار کی اور پھر اپنی لیاقت سے علی قلی خاں کا خطاب پا کر داروغگی کی خدمت پر مامور ہوئے۔ آقا محمد حسین کی وفات کے بعد ان کے بڑے بیٹے سلیمان قلی خاں عرف محمد زماں ودادؔ کو نواب محمد اسحاق خاں کے توسط سے محمد شاہ نے ''منگل باشی'' کے منصب پر سرفراز

کیا۔ شاہ عالم ثانی کے ابتدائی دورِ سلطنت میں نواب عزیز الدولہ صولت جنگ موسیٰ خاں کی رفاقت اختیار کی" جو فن اشعار فارسی و ہندی اور محاورہ دانی اردو و فارسی میں مہارت کلی رکھتے تھے۔ چناں چہ فخر الشعرا مرزا رفیع سودا اور میاں خاکسار، خادم قدم شریف نے سرمایۂ ریختہ گوئی اسی جناب کی شاگردی سے حاصل کیا" [۷] ولا نے لکھا ہے کہ وہ خود ایک مدت نواب سیف الدولہ بخشی الملک نجف قلی خاں بہادر مظفر جنگ کی رفاقت میں رہے اور ایک عرصے تک شاہزادہ جہاں دار شاہ عرف مرزا جواں بخت کی سرکار سے وابستہ رہے اور انھیں کے ساتھ لکھنؤ آئے۔ جب مرزا جواں بخت بنارس چلے گئے تو وہ لکھنؤ ہی میں رہ گئے اور مہاراج ٹکیت رائے بہادر صلابت جنگ نے جب ان کی نوکری آصف الدولہ سے درست کرادی تو وہ سات برس تک مہاراج کے ساتھ رہے۔ جب مہاراج ٹکیت رائے کا سررشتہ برہم ہوا تو ایک مدت تک بے روزگار رہے۔ سن ۱۸۰۰ء میں جب گورنر جنرل ولزلی نے فورٹ ولیم کالج قائم کیا اور اس کے لیے صاحبِ علم اردو دانوں کی تلاش ہوئی تو ولا نواب فخر الدین احمد خاں عرف میرزا جعفر کی وساطت سے مسٹر اسکاٹ تک پہنچے جس نے انھیں ملازمت دے کر کلکتہ روانہ کر دیا۔ ولا نے لکھا ہے کہ "انیس مارچ کی دسویں تاریخ نوکر ہو سنِ مذکور میں وارد کلکتہ ہوا" [۸] کلکتہ آ کر جب وہ چیف سکریٹری سے ملے تو انھیں گل کرسٹ کے پاس بھیج دیا گیا۔ یہاں ولا نے بھول سے "انیس مارچ کی دسویں تاریخ" لکھ دی ہے جو بے معنی بات ہے۔ اسکاٹ نے ان کا تقرر، ۱۰ر نومبر ۱۸۰۰ء میں کیا تھا اور یہی تاریخ محمد عتیق صدیقی نے کالج ریکارڈ سے اپنی کتاب میں درج کی ہے [۹] یہی تاریخ تقرر کاظم علی جوان کی ہے۔ کالج ریکارڈ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ۳۰ر اگست ۱۸۰۲ء کو ولا زائد قرار دے دئے گئے اور انھیں ایک ماہ کا نوٹس دے کر ۳۰ر ستمبر ۱۸۰۲ء کو سبک دوش کر دیا گیا لیکن اپیل پر ۴ر اکتوبر ۱۸۰۲ء سے انھیں اپنے منصب پر دوبارہ بحال کر دیا گیا جہاں وہ وفات ۱۸۱۶ء تک کام کرتے رہے۔ "دیوانِ ولا" میں ولا نے لکھا ہے کہ اکتوبر ۱۸۰۳ء میں وہ اپنی ملازمت پر مستقل کر دیے گئے [۱۰] ۱۲۲۳ھ/ ۱۸۰۸ء میں ولا بہت بیمار ہو گئے۔ غسلِ صحت یابی پر مرزا جان طپش اور کاظم علی جوان نے قطعاتِ تہنیت کہے جو دیوانِ ولا میں موجود ہیں۔

مصحفی نے ولا کو "جوان حلیم و سلیم" [۱۱] اور قدرت اللہ قاسم نے "مردِ حریف ظریف خوش طبع، مزاج دوست" لکھا ہے [۱۲]۔ بینی نرائن جہاں نے لکھا ہے کہ "وہ ہمیشہ عمدہ روزگار رہے" [۱۳] ولا سنجیدہ و خوش طبع، شائستہ و خوش مذاق اور ظریفانہ گفتگو کرنے والے دلچسپ انسان تھے۔ رکھ رکھاؤ، خاندانی وجاہت اور اچھے طور طریقوں کی وجہ سے پسند کیے جاتے تھے۔

ولا اردو فارسی دونوں زبانوں کے شاعر تھے۔ شاعری میں وہ میر نظام الدین ممنون، مرزا جان طپش اور مصحفی کے شاگرد تھے [۱۴] "تاریخ جہاں گیر شاہی" کی "تمہید" میں ولا نے اپنے کئے ہوئے تراجم کی وہ ترتیب بھی درج کر دی ہے جس ترتیب سے یہ ترجمے انھوں نے کیے تھے۔ ولا نے بتایا ہے کہ سب سے پہلے للولال کوی کی مدد سے انھوں نے "مادھونل اور کام کنڈلا" اور "بیتال پچیسی" کو برج بھاشا سے اردو میں ترجمہ کیا اور اس طرح کیا کہ "بیش تر برج بھاشا کی بولی "بیتال پچیسی" میں رہنے دی کہ مرضی صاحب مدرس کی یوں ہی تھی"۔ اس کے بعد انھوں نے "تحفت گلشن" کا ترجمہ کیا۔ پھر مسٹر ہارنگٹن کے لیے "پندنامہ" سعدی شیرازی کا منظوم ترجمہ زبان اردو میں کیا۔ گل کرسٹ ہی کے کہنے سے "لطایف وظرایف" کا "ترجمہ بہ لطایف وظرایف کر کے اسے انصرام کو پہنچایا"۔ اس کے بعد گل کرسٹ کے جانشین کپتان جیمس مویت (James Mouat) کے کہنے پر "تاریخ شیر شاہی" کا ترجمہ کیا اس کے بعد ڈاکٹر ولیم

ہنٹر کی فرمائش پر ''اقبال نامہ جہانگیری'' کا ''لفظاً باللفظ'' ترجمہ کیا اور ۱۲۲۴ھ/ ۱۸۰۹ء میں اسے مکمل کیا۔ اسی زمانی ترتیب سے ان کی تصانیف یہ ہیں:

(۱) مادھونل اور کام کنڈلا:

گل کرسٹ کی فرمائش پر ولا نے اردو میں ترجمہ کرنے کا یہ کام شروع کیا اور ۱۰/ ذی قعدہ ۱۲۱۵ھ مطابق سن ۱۸۰۱ء کو مکمل کیا۔ ساتھ ہی دو قطعات تاریخ ہجری و عیسوی بھی شامل ترجمہ کیے [۱۵] اس کے ترجمے میں للولال جی نے ولا کا ہاتھ بٹایا [۱۶] ولا نے لکھا ہے کہ ''یہ قصہ مادھول نل اور کام کنڈلا کا کہ زبان برج میں موتی رام کبیشور نے کیا ہے، بہ موجب فرمائش جناب گل کرسٹ صاحب دام اقبالہ کے یہ محاورۂ زبان اردو میں بیان'' کیا ہے [۱۷] تاریخ جہانگیر شاہی'' میں ولا نے اس کی مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھا کہ ''صاحب ممدوح کے فرمانے سے مادھونل اور بیتال پچیسی سے، جو برج بھاشا میں ہیں ان کا ترجمہ للولال کب کی مدد سے اس طرح کیا کہ بیشتر برج کی بولی (مادھونل اور) بیتال پچیسی میں رہنے دی کہ مرضی صاحب مدرس کی یوں ہی تھی'' [۱۸]

زمانۂ قدیم میں بھی یہ کہانی عوام میں مقبول تھی اور اس کی حیثیت ایک طرح سے لوک کہانی کی تھی۔ ڈاکٹر پرکاش مونس نے لکھا ہے کہ سولھویں صدی عیسوی سے اٹھارویں صدی کے وسط تک کئی ہندی مصنفوں نے اس کہانی کو موضوع بنایا ہے۔ ۱۵۲۷ء میں گن پتی کائستھ نے اس کہانی کو ''مادھونل اور کام کنڈلا پر بندھ'' کے نام سے شورسینی اپ بھرنش اور مغربی ہندی کی ملی جلی زبان میں دوہوں کی شکل میں لکھا۔ ۱۵۴۳ء میں مادھوشرما نے ''مادھونل کام کنڈلا رس بلاس'' کے نام سے برج بھاشا میں اور ۱۵۵۹ء میں کشل لابھ نے مادھونل کام کنڈلا چوپٹی کے نام سے اپ بھرنش کی پٹ ملی ہوئی چلتی ہوئی راجستھانی بولی میں اسے لکھا۔ ۱۵۸۳ء (۹۹۱ ہجری) میں عالم نے مادھونل کام کنڈلا کے نام سے اس کہانی کو نظم کیا'' [۱۹] ولا نے اس کے مصنف کا نام برج بھاشا کے شاعر موتی رام کبیشور بتایا ہے اور یہی اردو 'مادھونل اور کام کنڈلا' کا ماخذ ہے۔ پرکاش مونس کا خیال ہے کہ عالم کی مصنفہ کہانی کی تمام تفصیلات ہو بہو وہی ہیں جو مظہر علی خاں ولا کے ہاں پائی جاتی ہیں اور انھوں نے ولا اور عالم دونوں کی کہانیوں کا مطالعہ کر کے بتایا ہے کہ یہ موتی رام کبیشر کی کتاب کا نہیں بلکہ عالم کی کتاب کا ترجمہ ہے [۲۰] سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر ولا کو عالم کوی سے کیا بغض تھا کہ انھوں نے ترجمہ تو کیا عالم کی منظوم کتاب سے اور نام ایک لا پتا گم نام شاعر موتی رام کبیشور کا لکھ دیا۔ یقیناً دونوں میں گہری مشابہت پائی جاتی ہے۔ ولا کو جو کتاب دستیاب ہوئی وہ موتی رام کبیشور کی تھی اور انھوں نے اسی کو اردو روپ دے دیا۔ عالم اور کبیشور کے قصوں میں مشابہت کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ کبیشور نے خود عالم سے استفادہ کر کے اس قصے کو اپنی طرح سے لکھا تھا ولا کے اس ترجمے نے برج بھاشا سے اردو کے تعلق کا ایک نیا راستہ کھول دیا۔ اس سے اسلوب بیان اور برج بھاشا کے لفظوں کو اردو زبان میں ادبی سطح پر، شامل کرنے کا ایک نیا امکان سامنے آیا۔ یہی کام ولا نے ''بیتال پچیسی'' میں کیا:

(۲) بیتال پچیسی:

گل کرسٹ کے خط مورخہ ۱۲/ جنوری ۱۸۰۲ء سے معلوم ہوتا ہے کہ ''بیتال پچیسی'' چھپنے کے لیے تیار تھی۔ ۱۸۰۲ء میں جو ہندی مینوئل شائع ہوا اس میں ''بیتال پچیسی'' کا بھی کچھ حصہ شامل تھا۔ ولا نے لکھا ہے کہ ''بیتال پچیسی''

کو راجا جے سنگھ سوائی کے کہنے سے سورت تام کیشور نے سنسکرت سے برج بھاشا میں کہا[۲۱] ڈاکٹر گیان چند نے اس شاعر کا نام سورتی مشر بتایا ہے[۲۲] اس کا پہلا ایڈیشن فورٹ ولیم کالج سے ہندی رسم الخط میں چھپا اور جب گل کرسٹ انگلستان واپس چلے گئے اور جیمس مویت[۲۳] (James Mouat) ان کے جانشین مقرر ہوئے تو ان کے کہنے کے مطابق ''تاریخی چرن متر نے چھاپے خانے کے واسطے سنسکرت اور بھاشا کے الفاظ کو جو ریختے کے محاورے میں کم آتے ہیں، نکال کر مروج الفاظ کو داخل کیا مگر بعض اصطلاح ہندوؤں کی جس کے نکالنے سے خلل جانا، بحال رکھی'' [۲۴]

ڈاکٹر پرکاش مونس نے لکھا ہے کہ ''بیتال پچیسی'' کی کہانیاں سب سے پہلے گناڈھیہ کی پیشاچی پراکرت تصنیف برہت کتھا میں ملتی ہیں..... اصل برہت کتھا اب نایاب ہے لیکن اس کے بعض حصّوں کے سنسکرت ترجمے ملتے ہیں۔ ۱۰۳۷ء میں شیمندر نے (کشمیر کے راجا انت (۱۰۲۹ء-۱۰۶۴ء) کے دور میں) اشلوکوں میں اس کا ترجمہ ''برہت کتھا منجری'' کے نام سے کیا۔ ۱۰۳۷ء کے قریب سوم دیو نے ''کتھا سرت ساگر'' کے نام سے اس کا ترجمہ کیا۔ دنیا میں اس سے قدیم اور اتنا بڑا کہانیوں کا مجموعہ دوسرا نہیں ملتا۔ ''برہت کتھا'' سے پچیس کہانیاں لے کر شوداس (۱۲۰۰ء) نے ''بےتال پنچ وشتیکا'' نامی کتاب لکھی...... ''بےتال وشتیکا'' کا سورتی مشر نے برج بھاشا میں ۱۷۱۰ء میں نثری ترجمہ کیا'' [۲۵] اور اسی سے مظہر علی خاں ولا نے للوجی لال کوی کی مدد سے اردو میں ترجمہ کیا اور ترجمہ کرتے وقت اس بات کا خیال رکھا کہ وہ اسے ایسی ''زبانِ سہل میں، جو خاص و عام بولتے ہیں، اور جسے عالم و جاہل غنی، کوڑھ سب سمجھیں اور ہر ایک کی طبیعت پر آسان ہو، مشکل کسی طرح کی ذہن پر نہ گزرے اور برج کی بولی اکثر اس میں رہے، شری للوجی لال کوی کی مدد سے بیان کیا'' [۲۶] ''بیتال پچیسی'' اردو زبان میں ہندوستانی کلچر کے اردو روپ، اپنے طرزِ ادا، لفظیات، تشبیہات، استعارے اور تلمیحات کی وجہ سے منفرد ہے۔ یہاں نہ صرف ہندو اور مسلم کلچر بلکہ اردو اور ہندی زبانیں خلوص و فراخدلی کے ساتھ ایک دوسرے سے گلے مل رہی ہیں۔ اس سے اسلوبِ بیان کا ایک نیا امکان اُبھرتا ہے جس کا مطالعہ ہم آگے کریں گے۔

(۳) ''ہفت گلشن'':

'ہفت گلشن' ولا کا تیسرا ترجمہ ہے جو انھوں نے گل کرسٹ کی فرمائش پر کالج کے لیے کیا۔ ''ہفت گلشن'' ناصر علی خاں بلگرامی واسطی کی فارسی تصنیف ہے جس میں نصائح کے طور پر ''حکایات'' جمع کی گئی ہیں۔ ولا نے اسے ''واسطے سمجھنے اور سیکھنے نو آموز صاحبوں کے'' اردو زبان میں لکھا ہے اور ''۱۴ ربجمادی الثانی سنہ بارہ سو سولہ ہجری مطابق اٹھارہ سو ایک عیسوی میں روز جمعہ'' مکمل کیا اور اس ترجمے کا نام بھی 'ہفت گلشن' رکھا جسے پہلی مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے دریافت اور مرتب کر کے ۱۹۶۴ء میں کراچی سے شائع کیا۔ اس کتاب میں اخلاق، پندو نصائح اور زندگی کے آفاقی تجربات کے مختلف پہلوؤں کو مختصر کہانیوں اور حکایات کی صورت میں پیش کیا گیا ہے۔ اس کے سات حصے ہیں۔ ہر حصے کا نام گلشن ہے۔ پہلے گلشن میں پچیس حکایتیں ہیں۔ دوسرے میں ایک طویل حکایت ہے جس کا موضوع زمانے کی تبدیلی ہے۔ تیسرے گلشن میں گفتگو کے آداب اور چوتھے میں مباحث کے طریقے بتائے گئے ہیں۔ پانچویں میں نوکری کے آداب بتائے گئے ہیں۔ چھٹے گلشن میں حضرت علیؓ کی نصیحتوں کو موضوع بنایا ہے اور ساتویں گلشن میں کلماتِ طیبات حضرت محمد مصطفیٰ ﷺ کو پیش کیا گیا ہے۔ 'ہفت گلشن'' کے سب موضوعات آفاقی قدروں پر مبنی ہیں اور ہمیشہ کی طرح آج بھی سبق آموز ہیں مثلاً پہلے ''گلشن کی ۲۳ ویں حکایت لیجیے:

''کہتے ہیں کہ ایک روز لقمان حکیم اپنے گھر میں لڑکوں کے ساتھ کھیلتا تھا اور اپنا تردد و تفکر بھلاتا تھا۔ اتفاقاً ایک دوست اس کا اس وقت آ گیا اور اس کو لڑکوں کے ساتھ بازی میں مشغول پایا۔ کہنے لگا: اے یار! باوجود اس کے کہ فراست میں تو شہرۂ آفاق ہے پھر کس واسطے اپنے تئیں احمقوں میں ملایا ہے اور کس سبب سے عقل و فہم اپنے کھوئے ہیں۔ اس نے کہا: کس طرح سے؟ اتفاقاً ایک کمان اس وقت لقمان حکیم کے پاس تھی۔ چلا اس کمان کا گوشے سے اتار کر اس کے آگے رکھ دی۔ وہ حیران ہوا کہ یہ کیا اسرار ہے اور بولا ''اے لقمان حکیم! یہ نکتۂ عجیب مجھ پر نہ کھلا اور اشارہ موہوم تیرا میرے قیاس میں نہیں آتا کہ تو نے کمان کیوں اتاری ہے؟

کہا اس نے: اگر کمان سدا چڑھی رہے تو سست ہو جاوے۔

حاصل قصے کا یہ ہے کہ سب لوگوں کو واجب ہے کہ ہر ہفتے میں ایک روز اپنے دل کے تئیں راحت دیویں۔ سیر و شکار اور لہو و لعب سے خوش کریں تا کہ جو مشکل کہ ان کے پیش آوے، اس کے حل کرنے میں سستی اور کاہلی نہ کریں'' [۲۷]

اس حکایت میں انسانی نفسیات کے بارے میں جو نکتہ چھپا ہوا ہے اور زندگی میں سیر اور تفریح طبع کی اہمیت کو واضح کرنے کے لیے جس طرح کمان کے ست (ڈھیلا) پڑ جانے کو مثال کے طور پر پیش کیا ہے یہ عمل زندگی کا آفاقی پہلو ہے۔ جو آج بھی درست ہے اور آنے والے زمانوں میں بھی اسی طرح درست رہے گا۔ حکمت و دانش کے ایسے ہی رنگا رنگ پہلوؤں سے یہ کتاب معمور ہے۔ اس کا اردو اسلوب صاف، سادہ، سلیس، رواں اور شگفتہ ہے۔ یہ ایک دلچسپ کتاب ہے۔

(۴) لطایف و ظرایف:

''تاریخ جہاں گیر شاہی'' کی تمہید میں ولاؔ نے لکھا ہے کہ ''جب ہفت گلشن سے فراغت ہوئی تو صاحب مدرس نے ازراہ نوازش و الطاف مجوز ہو کر فرمایا کہ لطایف و ظرایف کا ترجمہ بہ لطایف و ظرایف کیا جائے۔ بہتر ہے کہ تو ہی اس کا ترجمہ کر کہ زبانِ اردو میں تجھے خوب دخل ہے اور یہ مرتبہ مہارت راقم (ولاؔ) نے بہ موجب ارشاد کے قبول کیا اور اسے انصرام کو پہنچایا'' [۲۸] پھر ولاؔ کے اس ترجمے کا کیا ہوا، پتا نہیں چلتا۔ ''لطایف ہندی'' کے نام سے ایک کتاب للولال کب نے ضرور مرتب کی تھی جو فارسی و ناگری رسم الخطوں میں ۱۸۱۰ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی تھی۔ اس میں منتخب مزاحیہ حکایتیں شامل تھیں جن میں ریختہ و برج بھاشا کی نہ صرف موزوں کہاوتیں، ہنسی مذاق کے قصے کہانیاں، لطیفے اور چٹکلے شامل ہیں بلکہ خاص الفاظ کی ایک فہرست بھی ہندوستانی اور انگریزی میں شامل ہے [۲۹]

(۵) تاریخ شیر شاہی:

گل کرسٹ جب ولایت واپس چلے گئے اور کپتان جیمس مویت ان کی جگہ شعبۂ ہندوستانی کے پروفیسر مقرر ہوئے تو ان کی تجویز پر ولاؔ نے ''تاریخ شیر شاہی'' کا اردو میں ترجمہ کیا۔ ولاؔ نے لکھا ہے کہ ''کپتان جیمس مویت نے ازراہِ نوازش ارشاد کیا کہ شیر شاہی کا ترجمہ زبانِ اردو میں کہ جس طرح عباس خاں ککھور سروانی نے بموجب

حکم......جلال الدین محمد اکبر بادشاہ غازی کے، کتاب تاریخ احوال میں حضرت ہمایوں بادشاہ......اور شیر شاہ وغیرہ کے فارسی میں لکھی، اس ہیچ مداں نے ترجمہ اس کا مارکوئس ولزلی کے (عصر میں) شروع کیا اور ابتدائے عہد میں مارکوئس کارنوالس کے انصرام کو پہنچا'' ولزلی کا عہد حکومت ۱۷۹۸ء سے ۱۸۰۵ء تک رہا۔ گویا ولا نے یہ ترجمہ ۱۸۰۵ء میں شروع کیا اور ۱۸۰۶ء یا ۱۸۰۷ء میں مکمل کر لیا[۳۰] ترجمہ کرتے وقت ولا نے یہ اہتمام کیا کہ ''جس کتاب سے اس کا ترجمہ ہوا ہے کوئی لفظ اس سے چھوڑ نہیں دیا ہے۔ اگر دیکھیں اس کی فارسی کو تو بخوبی معلوم ہو کہ اصل کتاب میں بندش الفاظ و ترکیب معنی کس رنگ تھی اور لفظ بالفظ کس طرح یہ کتاب ترجمہ ہوئی۔ شکر خدا کا کہ کہیں مطلب نہیں چھوٹا، ناؤں گاؤں ٹھاؤں فروگذاشت نہیں کیا'' [۳۱]

تاریخ شیر شاہ سوری ایک اہم اور بنیادی ماخذ کا درجہ رکھتی ہے جسے عباس خاں سروانی نے تالیف کیا اور واضح کیا کہ ''جو کچھ ان معتمد پٹھانوں کی زبانی، جو تواریخ اور سخن دانی میں کمال مہارت رکھتے تھے اور ابتدائے دولت اور انتہائے سلطنت سے ہمراہ ان کے تھے اور خاص خدمت سے سرفراز تھے، سنا تھا اور غیروں سے بھی جو کچھ تحقیق کیا تھا، اس کو لکھا۔ جو برخلاف اس کے سنا تھا اور تحقیق کی کسوٹی پر کھرا نہ پایا اس سے درگزرا'' [۳۲] عباس خاں سروانی نے یہ تاریخ فارسی کے مروّجہ رنگین اسلوب کے برخلاف سادہ عبارت میں لکھی ہے جس کا ترجمہ صاف وسادہ زبان میں ولا نے اردو میں کیا ہے۔ فورٹ ولیم کالج سے کئی کتب تاریخ اردو میں ترجمہ ہوئیں جو اس اعتبار سے بھی خاص اہمیت رکھتی ہیں کہ ان سے اردو میں تاریخ نویسی کی نہ صرف داغ بیل پڑتی ہے بلکہ تاریخی کتب لکھنے کے اسالیب بھی اجاگر ہوتے ہیں۔ ہندوستان میں انیسویں صدی میں متعدد کتب تاریخ لکھی گئیں جن کا مطالعہ بذاتِ خود ایک پوری کتاب کا موضوع ہے۔

(۶) تاریخ جہانگیر شاہی:

ولا نے تاریخ شیر شاہی کے بعد ولیم ہنٹر کی فرمائش پر، جو ۲۲ر فروری ۱۸۰۸ء کو جیمس مویت کی جگہ پروفیسر مقرر ہوئے تھے، ''اقبال نامۂ جہانگیری'' کا ترجمہ شروع کیا اور ۱۲۲۴ھ مطابق ۱۸۰۹ء میں مکمل کیا۔ ترجمے کی نوعیت واضح کرتے ہوئے ولا نے لکھا کہ ''بالکل لفظاً بالفظ ترجمہ کیا مگر بعضی جگہ رعایت محاورہ کے لیے اس کا مدعا لیا اور ''جہاں گیر شاہی'' اس کا نام رکھا'' [۳۳] یہ ضخیم کتاب جس میں شہنشاہ جہانگیر کی تخت نشینی سے لے کر اس کی وفات تک کے حالات وواقعات درج ہیں، اقبال نامۂ جہانگیری مولفہ ابن دوست محمد محمد شریف المخاطب بہ معتمد خاں کا اردو ترجمہ ہے اور اب تک غیر مطبوعہ ہے۔ ''جہاں گیر شاہی'' کا ۳۹۳ اوراق کو محیط خستہ وکرم خوردہ قلمی نسخہ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں محفوظ ہے [۳۴] اور اس کا ایک ناقص قلمی نسخہ برٹش لائبریری میں ہے [۳۵] اردو نثر کے اعتبار سے بھی یہ ترجمہ خاص اہمیت رکھتا ہے۔

(۷) پند نامہ:

ولا نے شیخ سعدی کے پند نامہ کا ترجمہ ۱۸۰۲ء میں کیا جس کی تاریخ: ع ''ہوا ترجمہ نظم میں یہ ولا'' سے برآمد ہوتی ہے۔ اس اردو ترجمے کو ولا نے جے کے ہارنگٹن کی نذر کر دیا۔ پہلے پہل یہ ترجمہ افسوس کی ''باغ اردو'' کے ساتھ شائع ہوا اور پھر الگ سے بھی کالج سے شائع ہوا۔ ولا کا یہ منظوم ترجمہ رواں اور سلیس ہے جس سے زبان وبیان

اور شاعری پر ان کی قدرت کا اظہار ہوتا ہے۔ ترجمے کی مٹھاس نے بحر کی مٹھاس سے مل کر فنی اثر کو گہرا کر دیا ہے۔

(۸) دیوانِ ولا:

ولا نے ڈاکٹر گل کرسٹ کے ایما سے اپنے ''دیوانِ'' کو مرتب کرنے کا کام شروع کیا۔ ابھی وہ یہ کام کر ہی رہے تھے کہ گل کرسٹ ولایت چلے گئے۔ ان کے بعد پروفیسر جیمس مویت نے تقاضا کیا لیکن ولا اس زمانے میں بھی اس کام کو پورا نہ کر سکے۔ مویت کے بعد جب ولیم بٹلر پروفیسر مقرر ہوئے تو انھوں نے بھی تاکید کی اور اسی زمانے میں ولا نے ۷/اگست ۱۸۱۰ء مطابق ۵/رجب المرجب ۱۲۲۵ھ بروز سہ شنبہ اُسے مدون کر کے پروفیسر ولیم بٹلر کو پیش کر دیا۔ یہ ''دیوان'' بھی، ان کی بیشتر کتابوں کی طرح، فورٹ ولیم کالج سے شائع نہ ہو سکا۔ یہ کام پہلی مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی کے ہاتھوں انجام پایا جنھوں نے اس کا ایک قلمی نسخہ کوپن ہیگن، ڈنمارک کے شاہی کتب خانے سے دریافت کر کے ۱۹۸۳ء میں لاہور سے شائع کیا۔ اس کا دیباچہ ولا کے رفیق کار مرزا کاظم علی خاں جوان نے لکھا ہے۔ ولا کے والد سلیمان قلی خاں وداد بھی اپنے دور کے معروف شاعر تھے۔ ولا بھی اردو و فارسی میں شعر کہتے تھے۔ پہلے میر نظام الدین ممنون کو کلام دکھاتے تھے، پھر مرزا جان طپش اور غلام ہمدانی مصحفی کی شاگردی اختیار کی۔ ''دیوان ولا'' میں ۳۴ قصائد اور ۳۵۵ کے قریب غزلوں کے علاوہ فردیات و رباعیات بھی شامل ہیں۔ ''دیوانِ ولا'' میں ۶۰ کے قریب مدح و تہنیت اور قطعاتِ تاریخ بھی شامل ہیں۔ ان میں جہاں صاحب عالم جہاں دار شاہ، نواب آصف الدولہ اور دوسرے امراء کی شان میں قطعات ملتے ہیں وہاں گورنر جنرل ولزلی کی مدح میں بھی سات آٹھ قطعات شامل ہیں۔ اسی طرح لارڈ منٹو، اور فورٹ ولیم کالج کے عہدہ دار اور اساتذہ جیسے گل کرسٹ، جیمس مویت، ڈاکٹر ہنٹر، ہارنگٹن وغیرہ کی تعریف میں بھی قطعات تہنیت ملتے ہیں۔ ایک قطعہ میر شیر علی افسوس کی وفات پر بھی ملتا ہے۔ ایک قطعہ میں ولا کے ہاں بیٹا پیدا ہونے کی تاریخ ملتی ہے۔ ولا نے اپنے قطعات کے ساتھ مرزا کاظم علی جوان اور مرزا جان طپش کے وہ قطعات بھی شاملِ دیوان کر دیے ہیں جو انھوں نے ولا کی بیماری سے صحت یاب ہونے پر کہے تھے۔ دو قطعاتِ تاریخ مرزا جان طپش اور شمس الدولہ کی قید سے رہائی پر لکھے گئے ہیں۔ ایک قصیدہ اور ایک قطعہ بخشی الملک مرزا جعفر کی مدح میں بھی ملتا ہے جو ولا کے فورٹ ولیم کالج میں ملازمت پانے کا وسیلۂ ظفر بنے تھے۔ ان کے علاوہ دیوانِ ولا میں چھ سلام، ایک واسوخت، ایک مخمس اور ایک ''نامہ'' بھی شامل ہے۔

فورٹ ولیم کالج میں جتنے منشی ملازم ہوئے ان میں شیر علی افسوس اور مظہر علی خاں ولا ہی دو قابلِ ذکر شاعر تھے۔ کلام ولا کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ فن اور زبان و بیان کے لحاظ سے وہ پختہ گو شاعر تھے لیکن ساتھ ہی روایت کے ایسے اسیر کہ آج ان کے اشعار اثر و تاثیر سے عاری ہیں۔ ان کے ہاں دہلی کا رنگِ شاعری بھی موجود ہے اور لکھنؤ کا رنگ بھی۔ گاہ گاہ ان کی شاعری میں اپنے استادوں مصحفی، طپش و ممنون کا اثر بھی نمایاں ہے لیکن ان کے کلام میں وہ تازگی نہیں ہے جو مثلاً مصحفی کے کلام میں آج بھی دل کو موہ لیتی ہے۔ ولا نے مثنوی کو چھوڑ کر کم و بیش سب اصنافِ سخن میں شاعری کی ہے لیکن ان کے ہاں قصیدہ و غزل میں بھی اور رباعیات و واسوخت میں بھی روایت کی تکرار کا عمل تیز ہے، اسی لیے آج ان کی شاعری میں ''فن'' سے زیادہ ''ہنر'' کا احساس ہوتا ہے۔ ولا اردو شاعری کے ہنرمند شاعر ہیں۔

جہاں تک اردو نثر میں ولا کے اسلوبِ بیان کا تعلق ہے تو میر امن، حیدری یا افسوس کی طرح ان کا اپنا کوئی منفرد اسلوب نہیں ہے۔ ان کا اسلوب ترجمے کی نوعیت کے ساتھ بدلتا جاتا ہے۔ ولا ترجمے میں اصل متن سے ممکن حد

تک قریب رہنے کی شعوری کوشش کرتے ہیں اور ان کی ساری توجہ اس بات پر رہتی ہے کہ ترجمے کی زبان، بول چال کی زبان کی طرح، سادہ و سلیس ہو۔ اس پہلو سے ان کے سارے ترجمے کامیاب ہیں، لیکن جب ہم ان تراجم کو جدید اردو نثر کے ارتقا کے تعلق سے دیکھتے ہیں تو یہاں ہمیں سادہ و سلیس اسلوب کے تین امکانات ابھرتے نظر آتے ہیں۔ ان امکانات کو دیکھنے اور محسوس کرنے کے لیے پہلے یہ چار اقتباسات پڑھیے تاکہ لہجوں اور الفاظ کی ترتیب سے پیدا ہونے والے طرز کی جھلک دیکھی جا سکے۔ پہلا اقتباس ''تاریخ شیر شاہی'' (۱۸۰۵ء) سے یہ ہے:

''جب حضرت ہمایوں پادشاہ گجرات سے آئے، خان خاناں یوسف خیل نے عرض کیا: شیر خاں سے غافل نہ رہیے کہ فتنہ ہے اور ملک کی تدبیر خوب جانتا ہے اور سب پٹھان اس کے پاس جمع ہوئے ہیں لیکن حضرت ہمایوں پادشاہ کو سلطنت کا از بسکہ غرور تھا، شیر خاں اس کی نظر میں نہ ٹھہرتا تھا اور برسات کے موسم میں پادشاہ نے آگرہ میں توقف فرما، ہندو بیگ کو یہ فرما کر جون پور کی طرف رخصت کیا کہ جتنا شیر خاں کا احوال ہے، جوں کا توں لکھ۔ جب شیر خاں کو معلوم ہوا کہ پادشاہ کا ارادہ بہار کے ملک آنے کا ہے، ہندو بیگ جو حاکم جون پور کا تھا، اس کے واسطے پیش کش بھیجی اور کہا پادشاہ سے جو وعدہ میں نے کیا تھا، اس میں کچھ مجھ سے تفاوت نہیں ہوا اور تمھارے ملک میں دخل نہیں کیا۔ از راہِ مہربانی میری دولت خواہی حضور میں ظاہر کر۔ مانع ہو کہ اس ضلع میں نہ آویں کہ اس بارگاہ کا ایک میں بھی خدمت گار اور دولت خواہوں سے ہوں'' [۳۶]

تاریخ شیر شاہی کے اس اقتباس کے بعد اب ''بیتال پچیسی'' (۱۸۰۱ء) کا یہ اقتباس پڑھیے:

''اس بات کو سن کر ایک بیسوا نے راجا کے پاس آ یہ عرض کی: اگر مہاراج کی آ گیا پاؤں تو اسی تپسوی سے ایک لڑکا جنوا اسی کے کاندھے پر چڑھا کر لے آؤں۔ اس بات کے سننے سے راجا کو اچنبھا ہوا اور اس بیسوا کو تپسوی کے لانے کے واسطے بیڑا دے کر رخصت کیا۔ وہ اس بن میں گئی اور جوگی کے مقام پر پہنچ دیکھتی کیا ہے کہ وہ جوگی سچ ہی الٹا لٹک رہا ہے۔ نہ کچھ کھاتا نہ پیتا ہے اور سوکھ رہا ہے۔ ندان اس بیسوا نے حلوہ پکا اس تپسوی کے منھ میں دیا۔ اسے میٹھا میٹھ [illegible] لگا تو وہ اسے چاٹ گیا۔ پھر اس بیسوا نے اور لگا دیا۔ اسی طرح دو روز تک حلوہ چٹایا کی۔ اس کے کھانے سے ایک قوت اسے ہوئی۔ تب اس نے آنکھیں کھول، درخت سے نیچے اُتر، اس سے پوچھا تو یہاں کس کام کو آئی؟ بیسوا نے کہا: میں دیو کنیا ہوں۔ سورگ لوک میں تپسیا کرتی تھی، اب اس بن میں آئی ہوں.........'' [۳۷]

اب ان دو اقتباسات کے بعد ''مادھونل اور کام کنڈلا'' (۱۸۰۱ء) سے یہ اقتباس دیکھیے:

''غرض کہ جو کچھ یہ کرتب کرتی تھی سو مادھو معلوم کرتا تھا۔ اتنے میں اور ہنر کیا کہ شیشہ پانی کا بھرا ہوا سر پر رکھا اور منھ سے موتی پرونے لگی اور بتے ہاتھ سے اچھالنے، کہ ایک بھنورا کچ کی بھٹنی پر آ بیٹھا اور عطر کی بو جو پائی تو وہیں جم کر ڈنک مارنے لگا۔ اس کی کچھ کی کچھ حالت ہو گئی۔ اس بات کو مادھو کے سوا کسی نے معلوم نہ کیا۔ تب کام کنڈلا نے یہ دل میں کہا کہ اگر

ہاتھ سے دور کرتی ہوں تو بٹا گرتا ہے، جو سر کو جھکاتی ہوں تو شیشہ۔ جو ٹھہروں تو تال جاتا ہے۔ یہ سمجھ کر دم کو روک بھٹنی کی راہ سے نکالا۔ اس میں ایک بارگی جوں گرم ہوا بھونرے کو لگی، اڑ گیا......'' [۳۸]

ان تین اقتباسات کے بعد اب ''ہفت گلشن'' (۱۸۰۱ء) سے یہ اقتباس پڑھیے جو ''آداب گفتار'' کے ذیل میں آتا ہے:

''چاہیئے کہ آدمی زیادہ گو نہ ہو۔ ایک شخص مجلس میں کچھ بات کرتا ہو تو اس کا قطع کلام کر کے آپ بول نہ اٹھے......اگر کوئی سوال کرے ایک جماعت سے اور یہ بھی اس میں ہو تو چاہیے کہ جواب میں سبقت نہ کرے اور جو جواب اس کا کوئی دے رہا ہو، چاہیے کہ اس کے تمام ہونے تلک صبر کرے..... بزرگوں کے ساتھ بات کنایہ آمیز نہ کیجیے اور نہ پکار کر بولیے اور نہ آہستہ بلکہ آوازِ بین بین ہو۔ اگر ایک عبارت کے معنی مشکل ہوں وے تو ایسی مثالیں لاوے کہ آسان ہو جاوے اور چاہیے کہ تکلم میں الفاظ غیر مستعمل نہ لاوے۔ اگر غصے میں زبان پر کسی کی کچھ فحش آ جائے تو دوسرے کو لائق ہے کہ بہ کنایہ اطلاع کر دے..... جس مجلس میں جاوے اس کے نامناسب بات نہ کرے اور سخن کو طورِ پسندیدہ سے کہے......'' [۳۹]

ان چاروں اقتباسات میں تین قسم کے موضوعات بیان میں آئے ہیں۔ پہلے میں تاریخی واقعات بیان کیے گئے ہیں۔ دوسرے اور تیسرے میں قصہ بیان کیا گیا ہے اور چوتھے میں حکمت و دانش کی باتیں آدابِ گفتار کے سلسلے میں بیان کی گئی ہیں۔ ان سب میں ایک بات مشترک ہے کہ زبان و بیان سادہ و سلیس اور عام بول چال کی زبان کے مطابق ہے۔ دوسرے اور تیسرے اقتباس میں قصے کے کرداروں کی نوعیت کی وجہ سے ہندوی و پراکرتی الفاظ زیادہ ہیں۔ یہ الفاظ بھی کرداروں کی مناسبت سے عام بول چال کی زبان ہے۔ اگر مترجم ولا یہاں فارسی عربی کے الفاظ استعمال کرتے تو وہ حقیقی ہندوی فضا پیدا نہ ہوتی جو فنی تاثیر اور جمالیاتی رنگ کے لیے ضروری تھی۔ چوتھے اقتباس میں عربی فارسی کے الفاظ استعمال میں آئے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جو اردو زبان میں عام طور پر استعمال ہوتے ہیں یا تاریخی موضوعات کو بیان کرنے کے لیے ناگزیر ہیں۔ ان اقتباسات کو پڑھ کر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ کس طرح موضوع اسلوب کو بدلتا ہے اور کس طرح مختلف لہجے از خود وجود میں آ جاتے ہیں۔ ان سب اقتباسات کا انداز 'بیانیہ' ہے۔ ''مادھونل اور کام کنڈلا'' کے بیانیہ میں حکایتی انداز (Narration) کا رنگ نمایاں ہے اس انداز سے فضا بنانے اور جذباتی بیان میں مناسب رنگینی پیدا کر کے فنی اثر کو بڑھانے کا کام لیا گیا ہے۔ ''بیتال پچیسی'' میں قصے کے اندر، پند و نصائح کا رنگ اندر ہی اندر چلتا ہے، اس لیے حکیمانہ قول (Aphorism) طرزِ بیان کا جزو بن کر آتے ہیں۔ بیانیہ کے اسی شعور کی وجہ سے ولا کی نثر میں تنوع کا احساس ہوتا ہے۔ ''تاریخ شیر شاہی'' کا اندازِ بیان خالص بیانیہ ہے جو بدلتے واقعات و حالات کے ساتھ ایسے لفظوں سے جڑا ہوا ہے جو موقع و محل کو واضح کرنے میں بنیادی کام کرتے ہیں۔ ان اقتباسات سے یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ کس طرح وہ زبان جس سے اردو میں ترجمہ کیا گیا ہے خود ترجمے کے اسلوبِ بیان، لہجے کی تشکیل اور فضا بنانے کے لیے لفظوں کے انتخاب پر اثر انداز ہوتی ہے۔ ''بیتال پچیسی'' اور ''مادھونل'' کی نثر سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ جدید تر اردو نثر وہ ہوگی جس میں حسبِ ضرورت عربی و فارسی الفاظ کے ساتھ سنسکرت و ہندوی الفاظ بھی شامل ہوں گے اور یہ وہ الفاظ ہوں گے جو موقع و محل کے مطابق عام بول چال کا حصہ ہیں۔ یہ نثر نہ عربی کے بھاری الفاظ سے گراں بار ہوگی اور نہ سنسکرت کے بوجھل لفظوں سے پڑھنے والے کو گراں

بار کرے گی۔ ولا ترجمہ کرتے وقت صفائی وسادگی میں رنگوں کو ملا کر اور لفظوں کو احتیاط سے چن کر اپنی نثر کو روشن کرتے ہیں۔ ولاؔ کی نثر پہلے سے سوچے سمجھے ارادی فن (Deliberate Art) کی مثال ہے۔ ''مادھونل'' اور ''بیتال پچیسی'' جس زبان میں لکھی گئی ہیں وہ ایسی ہی زبان میں پیش کی جانی چاہیے تھی۔ ولاؔ کے اس طرز بیان کی خوبی یہ ہے کہ وہ مخصوص فضا پیدا کرنے کے لیے موقع ومحل کے عین مطابق، موزوں الفاظ استعمال کرتے ہیں مثلاً یہ باتیں اسی زبان میں بیان کی جاسکتی تھیں جس میں ولاؔ نے انھیں بیان کیا ہے:

> ''مثل ہے کہ پتر ہووے تو اپنے بس کا: کایا نروگ، بدیا سے لابھ، متر چتر، ناری حکم بردار، جو یہ پانچ باتیں آدمی کو میسر ہوں تو سکھ کی دینے والی اور دکھ کی دور کرنے والی ہیں۔ اگر چاکر بے مرضی اور راجا بخیل، دوست کپٹی اور جورو بے فرمان ہو تو یہ چار باتیں آرام کی دور کرنے والی اور دکھ کی دینے والی ہیں......'' [۴۰]

''مادھونل'' اور ''بیتال پچیسی'' کی نثر اس قسم کی نثر کا نمونہ ہے جہاں مسلم کلچر اور ہندوی کلچر مل کر ایک وحدت بن رہے ہیں، جس سے نثر کا نیا امکان اجاگر ہو رہا ہے۔ ''تاریخ شیر شاہی'' اور ''تاریخ جہانگیر شاہی'' کے تراجم میں تاریخی نثر کے امکان روشن ہوتے ہیں اور خصوصیت سے ''تاریخ جہانگیر شاہی'' میں اردو نثر کے یہی وہ نمونے ہیں جو عہد حاضر کے تقاضوں کو پورا کرتے ہیں اور اردو نثر کے ارتقا میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ ''مادھونل'' اور ''بیتال پچیسی'' کی نثر میں ہندوی و پراکرتی الفاظ کی تعداد سو سے زیادہ نہ ہوگی اور ان میں بھی بیشتر وہ الفاظ ہیں جو اردو میں استعمال ہوتے رہے ہیں مثلاً

> ''جنیو دویپ، بچارنا، تپیا، امرت پھل، لکشمی سبھا، دھن، چنتا، سندر، مایا، نرک، سمکھ، بیورا، آسن، آگیا، ترت، پارکھی، رتن، پرب، متر، مہا شمشان، بکھشا، آدیس، کپال، جپ، پھننگ، سپھل کھانڈا، نربھو، جھنڈ، برہ، راج پتری، نراس، منتر، سندری، پیڑ، پنتھ، دھیا، بالک پن، گن ونت، بھور، جانگھ، بدا، گرہستی، آسرا، کارن، بٹوہی، ایکانت، آبھوشن، اچیت، دھرم، ادھرم، اشٹانگ ڈنڈوت، چترائی، چرپچی، انگ، باؤ، لچھن، برھی وغیرہ''

میر امن، حیدری اور افسوس کی طرح ولاؔ کے ہاں بھی بعض ایسے الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو اس زمانے میں تو رائج تھے لیکن جلد ٹکسال باہر ہو جاتے ہیں مثلاً نِدان۔ کسو، تد، رنڈی بمعنی عورت وغیرہ یا جیسے فعل کا یہ استعمال:

(الف) ''بین کی صدا کو سن کر رنڈیاں (عورتیں) تمام شہر کی ایسی محو ہو گئیں تھیں'' ......(مادھونل) آج ہو گئیں تھیں'' کے بجائے ''ہو گئی تھیں'' لکھتے ہیں

(ب) ''اور کنول کی پتیاں ہر ایک کے بدن سے چپک گئیاں۔
اب ''چپک گئیں'' کہیں گے۔

ولا کی نثر میں جملوں کی ساخت پر ''مادھونل'' اور ''بیتال پچیسی'' میں برج بھاشا کے جملے کی ساخت کا اثر اسی طرح جھلکتا ہے جس طرح ''تحفت گلشن'' اور ''تاریخ شیر شاہی'' اور ''تاریخ جہانگیر شاہی'' میں فارسی جملے کی ساخت کا اثر نظر آتا ہے مثلاً مادھونل اور کام کنڈلا'' کے یہ دو جملے دیکھیے جس سے اس اثر کی وضاحت ہو سکے گی:

(الف) ''پھر تو ہر ایک کی پیار کی نظر ہر ایک پر پڑنے لگی لیکن سیری دیدار سے طرفین کو نہ تھی''

(ب) اور عدل حکمی راجہ کی، تواضع نہ کرنی برہمن کی اور جدا اسلانا عورت کا، بدون ہتھیار کے مارنا ہے۔"

یہ بات اہم ہے کہ جس زبان سے ترجمہ کیا جاتا ہے، اس زبان کے جملے کی ساخت اور لہجے کا اثر اس زبان کے جملے کی ساخت اور لہجے پر ضرور پڑتا ہے جس زبان میں ترجمہ کیا جا رہا ہے۔ اسی سے اسلوب بیان کے نئے امکان پیدا ہوتے ہیں۔ اچھے ترجمے اسی لیے زبان میں اسلوب و لہجہ کے نئے امکانات کو جنم دیتے ہیں۔ فورٹ ولیم کالج میں یہی کام ہوا جس نے اردو نثر کو اس طرح متاثر کیا کہ اس کا رنگ روپ نکھر گیا۔ اب نثر بول چال کی زبان میں لکھی جانے لگی، سارا زور "معنی" پر آ گیا اور بناوٹی رنگین اسلوبِ نثر منظر سے ہٹ گیا۔ فورٹ ولیم کالج کے مترجمین اور منشیوں نے بن جانے یہ تاریخی کام انجام دیا۔ اسلوب بیان کے یہی امکانات ولاؔ کی نثر میں نظر آتے ہیں اور یہی وہ تاریخی خدمت ہے جو اردو نثر کے ارتقا میں ولاؔ کی نثر نے انجام دی ہے۔ مرزا کاظم علی جوان کی نثر میں بھی کچھ یہی صورت ملتی ہے جس کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] "تاریخ جہانگیر شاہی" (قلمی) "اور مادھونل اور کام کنڈلا" میں خود ولاؔ نے اپنا یہی نام دیا ہے جس کی مزید تصدیق "تذکرہ ہندی" مصحفی، مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم اور شیفتہ کے "گلشن بے خار" سے بھی ہوتی ہے۔

[۲] تذکرہ ہندی مصحفی، ص ۳۶۶، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، ۱۹۳۳ء اور "دیوانِ ولاؔ" مرتبہ عبادت بریلوی، ص ۱۱۶، لاہور ۱۹۸۳ء نے بھی یہی عرفیت دی ہے۔

[۳] دیوانِ جہاں، بینی نرائن جہاں، ص ۲۵۸، مرتبہ کلیم الدین احمد، پٹنہ ۱۹۵۹ء

[۴] "فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات" ڈاکٹر عبیدہ بیگم، ص ۱۴۵، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

[۵] The Annals of the college of Fort William, Thomas Roebuck, P 47-49 Calcutta 1819

[۶] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۲۱۷۔۲۱۹، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۷۹ء

[۷] ایضاً ص ۲۱۷۔۲۱۸

[۸] ایضاً ص ۲۱۸

[۹] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۷۶، انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی ۱۹۷۹ء

[۱۰] دیوانِ ولا، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۱۱۶، لاہور ۱۹۸۳ء

[۱۱] تذکرۂ ہندی، مصحفی، محولہ بالا، ص ۳۶۶

[۱۲] مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۳۱۲، لاہور ۱۹۳۳ء

[۱۳] دیوانِ جہاں، بینی نرائن جہاں، محولہ بالا، ص ۲۵۸

[۱۴] تذکرۂ ہندی، محولہ بالا، ص ۳۶۶ اور گلشن بے خار، شیفتہ ص ۶۳۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۱۵] مادھونل اور کام کنڈلا، مظہر علی خاں ولا، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۸۳، اردو دنیا کراچی ۱۹۶۵ء

[۱۶] The Annals of the college of Fort wiliam, Thomas Roebuck, P 23, Calcutta 1819.

[۱۷] مادھونل اور کام کنڈلا، ایضاً ص ۲۰

[۱۸] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۲۱۸، انجمن ترقی اردو ہندنئی دہلی، ۱۹۷۹ء

[۱۹] اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر، ڈاکٹر پرکاش مونس، ص ۳۷۹-۳۸۲، دہلی ۱۹۷۸ء

[۲۰] ایضاً ص ۳۸۲-۳۹۶، محولہ بالا۔

[۲۱] بیتال پچیسی، مظہر علی خاں ولا، مرتبہ ڈاکٹر گوہر نوشاہی، ص ا، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۲۲] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۳۷۲، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۲۳] جیمس مویت پہلے اسسٹنٹ پروفیسر فروری ۱۸۰۳ء میں مقرر ہوئے۔ گل کرسٹ کے چلے جانے کے بعد یکم جنوری ۱۸۰۶ء میں پروفیسر مقرر ہوئے۔ دیکھیے: "Annals" by Roebuck ص ۵۴

[۲۴] بیتال پچیسی، محولہ بالا، ص ا

[۲۵] اردو ادب پر ہندی کا اثر، ڈاکٹر پرکاش مونس، ص ۳۶۳-۳۶۴، مکتبہ جامعہ دہلی ۱۹۷۸ء

[۲۶] بیتال پچیسی، محولہ بالا، ص ا۔

[۲۷] ہفت گلشن، مظہر علی خاں ولا، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۴۶، اردو دنیا۔ کراچی ۱۹۶۴ء

[۲۸] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محولہ بالا، ص ۲۱۹

[۲۹] The Annals of the college of Fort wiliam, Thomas Roebuck, Appendix P 26, Calcutta 1819.

[۳۰] تاریخ شیر شاہی، تالیف عباس خاں سروانی، اردو ترجمہ مظہر علی خاں ولا، ترتیب و حواشی ڈاکٹر سید معین الحق، ص ۳، سلمان اکیڈمی کراچی ۱۹۶۳ء

[۳۱] ایضاً، ص ۴

[۳۲] ایضاً، ص ۶

[۳۳] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۲۱۹، انجمن ترقی اردو ہندنئی دلی ۱۹۷۹ء

[۳۴] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، ڈاکٹر عبیدہ بیگم، ص ۵۳۵، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

[۳۵] ہفت گلشن، مظہر علی خاں ولا، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، مقدمہ ص ۱۶، کراچی ۱۹۶۴ء

[۳۶] تاریخ شیر شاہی، محولہ بالا، ص ۷۰

[۳۷] بیتال پچیسی، مظہر علی خاں ولا، مرتبہ گوہر نوشاہی، ص ۶-۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۳۸] مادھونل اور کام کنڈلا۔ مظہر علی خاں ولا، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۳۲، اردو دنیا کراچی ۱۹۶۵ء

[۳۹] ہفت گلشن ناصر علی خاں واسطی بلگرامی، ترجمہ مظہر علی خاں ولا، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۵۲-۵۷، اردو دنیا کراچی ۱۹۶۴ء

[۴۰] بیتال پچیسی، محولہ بالا، ص ۴۱

نواں باب

کاظم علی جوان

حالات و مطالعہ: سکنتلا، سنگھاسن بتیسی، ترجمہ قرآن مجید وغیرہ

کاظم علی جوان نے لکھا ہے کہ ''کرنل اسکاٹ صاحب جو لکھنؤ کے بڑے صاحب ہیں، انھوں نے حسب الطلب گورنر جنرل...... ۱۸۰۰ء میں کتنے شاعروں کو سرکار عالی کے ملازموں میں سرفراز فرما کر اشرف البلاد کلکتے کو روانہ کیا۔ انھوں میں احقر بھی یہاں وارد ہوا'' [۱]

کاظم علی جوان جن کا نام حسن علی خاں اور عرفیت مرزا کاظم علی [۲] اور جن کی وفات ۳ر جولائی ۱۸۱۶ء [۳] کو کلکتہ میں ہوئی، دہلی کے باشندے تھے [۴] جب دلّی اجڑی اور وہاں کے حالات بگڑے تو کاظم علی بھی دلّی چھوڑ کر فیض آباد آ گئے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''چندے بہ فیض آباد بسر بردہ''..... رفیق میرزا سیف علی نیز بود'' [۵] سعادت خاں ناصر سے بھی اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ وہ یہاں ''رفیقِ نواب سیف علی خاں تھے'' [۶] نواب سیف علی خاں نواب شجاع الدولہ کے بیٹے تھے اور شگفتہ تخلص کرتے تھے۔ ''گلشن سخن'' (۱۱۹۴ھ) میں لکھا ہے کہ اب جوان لکھنؤ میں رہتے ہیں [۷] تذکرہ گلزار ابراہیم میں لکھا ہے کہ ''الحال ۱۱۹۶ ہجری ہے۔ کاظم علی جوان لکھنؤ میں رہتے ہیں [۸] ۱۸۰۰ء میں جیسا کہ جوان نے خود لکھا ہے، وہ کلکتہ آ کر فورٹ ولیم کالج میں گل کرسٹ سے منسلک ہو گئے۔ کاظم علی جوان کی تاریخ تقرر، کالج کے ریکارڈ کے مطابق ۱۰ر نومبر ۱۸۰۰ء ہے [۹] بینی نرائن کے تذکرے ''دیوانِ جہاں'' سے پتا چلتا ہے کہ وہ ۱۸۱۴ء میں بقیدِ حیات تھے۔ کالج ریکارڈ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنی وفات ۳ر جولائی ۱۸۱۶ء تک یہاں کام کرتے رہے۔

کاظم علی، جن کا تخلص جوان تھا، کلکتہ آنے سے پہلے ایک معروف شاعر تھے جن کا ذکر معاصر تذکروں میں آیا ہے۔ وہ فارسی زبان پر قدرت رکھتے تھے۔ عربی سے بھی خوب واقف تھے اور زبان دان تھے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ وہ مزاجاً خلیق تھے اور مشاعروں میں کم کم جاتے تھے [۱۰] نومبر ۱۸۰۰ء میں ان کا تقرر بحیثیت مترجم ہوا۔ جوان نے لکھا ہے کہ ''جیسے ہی وہ کالج پہنچے تو گل کرسٹ نے دوسرے ہی دن......ارشاد فرمایا کہ سکونتلا ناٹک کا ترجمہ اپنی زبان کے موافق کرا اور للولال جی کب کو حکم کیا کہ بلا ناغہ لکھایا کرے۔ اگرچہ سوا نظم کے نثر کی مشق نہ تھی لیکن خدا کے فضل سے بہ خوبی انصرام ہوا کہ جس نے سنا پسند کیا اور اچھا کہا'' [۱۱] جوان نے سکنتلا کا ترجمہ ۱۸۰۱ء میں کیا۔ گل کرسٹ کے خط بنام کالج کونسل مورخہ ۱۲ر جنوری ۱۸۰۲ء سے معلوم ہوتا ہے کہ ''سکنتلا'' اور ''سنگھاسن بتیسی'' دونوں زیرِ طبع تھیں اور دونوں کے ناگری رسم الخط میں علی الترتیب ۲۴ اور ۳۶ صفحات چھپ چکے تھے۔ گویا یہ دونوں کتابیں ۱۸۰۱ء میں مکمل ہو چکی تھیں۔ خود کاظم علی جوان نے ''سکنتلا'' کے آخر میں لکھا ہے کہ یہ ۱۲۱۵ھ (۱۸۰۱ء) میں مکمل ہوئی اور لفظ ''ریختہ''

سے سالِ ہجری میں اس کی تاریخ برآمد ہوتی ہے[۱۲] گارسیں دتاسی نے لکھا ہے کہ جوان کے دو بیٹے ہاشم علی عیاں اور قاسم علی ممتاز کلکتہ کے معروف شاعر تھے[۱۳] افسوس کی وفات کے بعد جب چرانی مترہیڈ منشی بنا دیے گئے جس کے کاظم علی جوان بھی امیدوار تھے، تو ان کی جگہ جوان سکینڈ منشی بنا دیے گئے لیکن جب وہ سکینڈ منشی کے امتحان میں کامیاب نہ ہو سکے تو انھیں پھر سے مترجم بنا دیا گیا جس پر وہ اپنی وفات تک کام کرتے رہے۔ فورٹ ولیم کالج کے دورانِ ملازمت جوان نے ترجمہ و تالیف کے جو کام کیے ہیں وہ یہ ہیں:

(۱) سکنتلا: کالج سے وابستہ ہونے کے دوسرے ہی دن گل کرسٹ نے جوان سے سکنتلا کے قصے کو ریختہ (اردو) میں لکھنے کا کام سپرد کیا جسے انھوں نے للولال کوی کی مدد سے برج بھاشا سے اردو میں لکھا۔ ۱۸۰۱ء میں انھوں نے اس کام کو پورا کیا اور ۱۸۰۲ء میں، جیسا کہ پہلے آ چکا ہے، سکنتلا ناگری رسم الخط میں زیرِ طبع تھی۔ ۱۸۰۴ء میں جب جوان قرآن مجید کے ''ہندی (اردو) محاورہ کو درست'' کر رہے تھے گل کرسٹ نے کہا کہ ''سکنتلا'' کو از سرِ نو چھپوانے کے لیے ضروری ہے کہ اس پر نظرِ ثانی کی جائے اور ساتھ ہی للولال جی کوی سے بھی اس کتاب کا اصل سے مقابلہ کرنے کے لیے کہا تاکہ ''مطلب کی کمی بیشی'' دور ہو جائے[۱۴] یہ ۱۸۰۴ء کی بات ہے۔ اپنے ماخذ کا ذکر کرتے ہوئے جوان نے لکھا ہے کہ فرخ سیر بادشاہ کے فدویوں میں سے مولی خاں، فدائی خاں کے بیٹے نے جب ایک لڑائی میں فتح پائی تو بادشاہ نے اسے عظیم خاں (اعظم خاں) کے خطاب سے سرفراز کیا اور اسی زمانے میں اس نے نواز کشور (نواج کبیشر) کو حکم کیا کہ سکنتلا ناٹک، جو سنسکرت میں ہے، برج کی بولی میں کہہ۔ اس کبیشر نے یہ کہانی کبت دوہرے میں کہی جس کا ترجمہ ریختہ نثر میں جوان نے کیا۔ یہ بھی لکھا ہے کہ سکنتلا، جو انگریزی میں ہے وہ سنسکرت سے ہوا ہے۔ اگر اس میں اور اس میں کچھ فرق ہو تو ممکن ہے[۱۵] نثر میں ترجمہ کرتے ہوئے جوان نے یہ بھی اعتراف کیا کہ 'کبت اور دوہرے کا ترجمہ جیسا چاہیے ویسا زبانِ ریختہ میں کب ہو سکتا ہے۔ اس کے اور اس کے مضمون کی بندش کا فرق کھلا ہوا ہے، بیان کی احتیاج نہیں'' [۱۶] یہ بات یاد رہے کہ جوان کا ترجمہ سکنتلا کالی داس کی سکنتلا ناٹک کا ترجمہ نہیں ہے بلکہ نواج کبیشر کی منظوم سکنتلا کا ترجمہ ہے جسے نثر میں کہانی کے طور پر لکھا گیا ہے۔ جوان نے خود بھی اسے کہانی ہی کہا ہے اور لکھا ہے کہ اب یہ کہانی یہاں تمام ہوئی، لفظ و معنی سے بخوبی سرانجام ہوئی۔ از بس کہ زبانِ ریختہ میں لکھی، سال ہجری کے موافق ''ریختہ'' تاریخ ہوئی[۱۷] اس کی نثر کا مطالعہ ہم آگے کریں گے۔

(۲) سنگھاسن بتیسی: جب 'سکنتلا' ریختہ میں لکھی جا چکی تو گل کرسٹ نے ''سنگھاسن بتیسی'' کو اردو میں لکھنے کے لیے کہا۔ جوان نے لکھا ہے کہ ''یہ کہانی سنگھاسن بتیسی کی سنسکرت میں تھی شاہ جہاں بادشاہ کی فرمائش سے سندر کبیشر نے برج کی بولی میں کہی۔ اب شاہ عالم بادشاہ کے عہد میں موافقِ ارشاد جناب گل کرسٹ صاحب والا مناقب سن بارہ سو پندرہ ہجری مطابق سن اٹھارہ سو ایک عیسوی کاظم علی شاعر نے، جس کا تخلص جوان ہے، محاورۂ خاص و عام میں اہلِ ہند کے لکھی اس لیے کہ نوسکھ صاحبوں کے سیکھنے اور سمجھنے کو سہج ہو اور ہر ایک روزمرے کی انھیں سمجھ ہو۔ ہندو مسلمان، شہری بیرون جاتی، اعلیٰ ادنیٰ کے کلام کو جانیں، دوسرے کے سمجھانے کے محتاج نہ ہوں'' [۱۸]

''سنگھاسن بتیسی'' کی اصل سنسکرت ہے جس میں راجا بکرم کی بہادری و سخاوت اور عقل و دانش کو کہانیوں کا روپ دیا گیا ہے۔ ڈاکٹر پرکاش مونس نے لکھا ہے کہ ''سنسکرت میں سنگھاسن بتیسی کے نثری، منظوم اور نثر و نظم ملے جلے تین نسخے ملتے ہیں: (۱) سنگھاسن دواتری شنکا (۲) دواترن شت پتلکا اور (۳) وکرم چرت ......لیکن سنگھاسن بتیسی

کے مصنف کے بارے میں یقین کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا.....اور یہ بھی لکھا ہے کہ یہ "تیرھویں صدی عیسوی سے قبل کی تصنیف نہیں ہے"[۱۹] شاہ جہاں بادشاہ کی فرمائش پر سندر کبیشر نے، جو گوالیار کا برہمن تھا، ۱۶۳۳ء کے لگ بھگ اسے برج بھاشا میں لکھا اور گل کرسٹ کے کہنے پر کاظم علی جوان نے للولال کوی کی مدد سے اسے ۱۸۰۱ء میں اردو میں لکھا اور یہ ۱۸۰۵ء میں پہلے دیوناگری رسم الخط میں اور پھر نظر ثانی کے بعد اردو رسم الخط میں شائع ہوئی۔ کئی اشاعتی اداروں کے علاوہ ۱۹۵۳ء میں مطبع نولکشور لکھنؤ نے اسے ۱۳ویں بار شائع کیا۔ ڈاکٹر گیان چند نے "سنگھاسن بتیسی" کے منگولی، مراٹھی، ہندی، بنگالی، فارسی، اردو برج بھاشا وغیرہ کے تراجم کے کوائف اپنی کتاب میں درج کیے ہیں اور سنگھاسن بتیسی کے قصوں پر مختلف اثرات کی نشان دہی بھی کی ہے[۲۰] "سنگھاسن بتیسی" ایک دلچسپ اور سدا زندہ رہنے والی کتاب ہے جس کی اردو نثر کا مطالعہ ہم آگے کریں گے۔

(۳) ترجمہ قرآن مجید: سنگھاسن بتیسی کے بعد گل کرسٹ نے مولوی امانت اللہ اور میر منشی بہادر علی حسینی کے ساتھ کاظم علی جوان کو قرآن مجید کے اردو ترجمے کے لیے کہا۔ کاظم علی جوان نے "تمہید"[۲۱] میں لکھا ہے کہ اس کام کا آغاز ذوالحجہ ۱۲۱۷ھ میں ہوا۔ کچھ دن بعد مولوی فضل اللہ کو بھی اس کام میں شامل کر دیا گیا۔ جب پانچ چھ سپارے ترجمہ ہو چکے تو مولوی امانت اللہ اور مولوی فضل اللہ کے درمیان نزعِ لفظی پیدا ہوا۔ مولوی امانت اللہ کو اس کام سے ہٹا کر حافظ غوث علی کو ان کی جگہ مقرر کر دیا گیا۔ پہلے دونوں مولوی صاحبان ترجمہ کرتے تھے اور کاظم علی جوان اس کا محاورہ بزبان اردو درست کرتے۔ ۱۰ ذیقعد ۱۲۱۹ھ مطابق ۲۳ رفروری ۱۸۰۴ء کو گل کرسٹ ولایت واپس چلے گئے اور کپتان مویت (Mouat) ان کی جگہ مقرر ہوئے تو ترجمے کا کام اسی طرح جاری رہا۔ چنانچہ اس عرصے میں جب اکیس سپارے ہو گئے تو مویت نے جوان سے کہا کہ "مولویوں میں سے ایک مولوی ترجمہ کرے اور تم اس کا محاورہ بزبانِ اردو درست کرو" اس طرح مولوی فضل اللہ ترجمہ کرتے اور جوان اسے محاورہ میں کرتے رہے۔ ۹ ررمضان المبارک ۱۲۱۹ھ مطابق ۲۲ ردسمبر ۱۸۰۴ء کو یہ کام مکمل ہوا اور صرف نظر ثانی کا کام باقی رہ گیا۔ اردو کرتے وقت عربی و فارسی تفسیروں سے وہ مترادف الفاظ اردو میں شامل کر دیے گئے جو قرآنِ مجید کے معانی کی ترجمانی کرتے تھے۔ ترجمے میں عربی تفسیر بیضادی، مدارک وجلالین کے ساتھ فارسی بحر مواج اور تفسیر حسینی سے استفادہ کیا گیا۔ جوان نے لکھا ہے کہ جہاں کہیں جو کچھ اختلاف (کوئی) سمجھے ان پانچوں تفسیروں کو دیکھ لے"[۲۲] ترجمہ کرتے وقت مندرجہ ذیل باتوں کا خاص طور پر خیال رکھا گیا:[۲۳]

(۱) کہیں کہیں جو الفاظ ماضی وحال واستقبال کے ہیں اور مفسروں نے ماضی کو حال اور حال کو استقبال کیا ہے، اردو ترجمے میں بھی اسی طریق کی پیروی کی گئی ہے مگر جہاں کہیں زمانے کی مطابقت سے اردو عبارت کے مطلب میں خلاف نظر آیا چاروناچار بہ طور محاورے کے رہنے دیا ہے۔

(۲) لفظ کے ترجمے کی رعایت سراسر رکھی گئی ہے لیکن کہیں کہیں اصل مطلب لیا ہے کیوں کہ لفظ کی متابعت سے معنوں کا فوت ہونا قباحتِ عظیم ہے۔ اس لیے اسی بات کو ترجیح دی گئی ہے اور مطلب کو بہر نوع نہیں چھوڑا ہے اسی لیے محاورے کو چنداں دخل نہیں دیا۔

(۳) حروف مقطعات کا ترجمہ، جس پر سب کو اتفاق نہیں تھا، نہیں کیا۔ اسی طرح اردو ترجمے میں اگر مفعول مطلق کہیں رہ سکا تو رکھا ورنہ چھوڑ دیا ہے۔

(۴) اردو ترجمے میں لفظِ تاکید اس لیے بڑھایا کہ اسی سے تاکید فرض ہے۔ عربی میں التفات بہت ہے اور اردو میں کم ہے لیکن وہ قاعدہ رہنے دیا کہ بہت تکرار ہے۔

(۵) واؤ عاطفہ اور حرف ''ف'' اور وہ لفظ کہ معنی میں تحقیق کے آتے ہیں، قرآن شریف میں بہت ہیں اور زبان عربی میں بہت فصاحت رکھتے ہیں۔ اردو میں محاورے کی رو سے ان کی اس قدر کثرت نہیں ہے لیکن ترجمہ کرتے وقت ان کو ترک کرنا جائز نہیں سمجھا اور جملے میں جس قدر آئے، ترجمہ کردیے گئے۔

(۶) کلام اللہ قلیل العبارت اور کثیر المعنی ہے۔ جتنے اہل اسلام کے فرقے ہیں سب کے دین وایمان کی بنا اسی سے ہے۔ اجتہاد کرکے ہر ایک اپنا اصل اصول یہیں سے درست کرتا ہے۔ شانِ نزول ہر آیت کی موجود ہے۔ اسے طوالت کی وجہ سے چھوڑ دیا ہے۔

(۷) عبارت کے معنی سمجھانے کے لیے بہ طور حاشیہ ایک خطِ عرضی کھینچ کر مطلب کو بڑھا دیا گیا ہے تاکہ اس نشان سے معلوم ہو کہ یہ زاید عبارت یا الفاظ ہیں جو اردو زبان میں ربط پیدا کرنے کے لیے بڑھا دیے گئے ہیں۔ یہ عمل بھی تفسیروں کی رو سے کیا گیا ہے۔ اپنی طرف سے کوئی تصرف نہیں کیا گیا ہے۔

جب ترجمہ شروع ہوا تو کالج اور بیرونِ کالج لوگوں نے شورش برپا کی کہ اردو میں قرآن مجید کا ترجمہ دین وآئین کے خلاف ہے۔ اہلِ فہم وفراست نے اس کا یہ جواب دیا کہ اگر فارسی میں ترجمہ ہوسکتا ہے تو اردو میں کیا کفر ہے؟ اس وقت تک شاہ عبدالقادر کا اردو ترجمہ ۱۲۰۵ھ/۹۱-۱۷۹۰ء میں مکمل ہو چکا تھا اور اس سے چند سال پہلے شاہ محمد رفیع الدین کا اردو ترجمہ بھی ہو چکا تھا[۲۴] ترتیبِ زمانی کے لحاظ سے فورٹ ولیم کالج کا ترجمہ قرآن مجید تیسرا ترجمہ ہے جو اردو زبان میں ہوا۔ یہ ترجمہ فورٹ ولیم کالج یا کسی دوسرے اشاعتی ادارے سے کبھی شائع نہیں ہوا۔

(۴) بارہ ماسا/ دستورِ ہند: جوان کا ''بارہ ماسا'' مثنوی کی ہیئت میں ہے اور ''دستورِ ہند'' اس کا نام ہے۔ یہ کام ۱۲۱۷ھ/۱۸۰۳ء میں چھ مہینے کے عرصے میں، جیسا کہ جوان نے لکھا ہے، تحقیق کرکے گل کرسٹ کی فرمائش پر مکمل ہوا۔ یہ طبع زاد نظم ہے جس میں ہندو مسلمانوں کے رسم ورواج، میلے ٹھیلوں، کھیل تماشوں اور تہواروں کو بیان کیا گیا ہے اور اسی مناسبت سے اس کا نام ''دستورِ ہند'' رکھا ہے۔ گل کرسٹ ہر وقت نوجوان انگریز افسروں کی تعلیم وتربیت کے لیے نئے نئے جتن کرتا رہتا تھا۔ یہ نظم بھی اس نے اسی مقصد سے لکھوائی تھی تاکہ وہ یہاں کے کلچر، یہاں کے دستور، عقائد، رسوم ورواج اور تہواروں وغیرہ سے متعارف ہوسکیں۔ ''دستورِ ہند'' ایک دلچسپ مثنوی ہے جس سے جوانؔ کی قادرالکلامی کا پتا چلتا ہے۔ بارہ ماسا (دستورِ ہند) پہلی بار ہندوستانی پریس، کلکتہ سے ۱۸۱۲ء میں شائع ہوا۔

(۵) تاریخ بہمنی: جوان نے ''تاریخِ فرشتہ'' کے اس حصے کا اردو میں ترجمہ کیا۔ جس میں بہمنی سلطنت کے حالات وواقعات بیان کیے گئے تھے۔ یہ بھی غیر مطبوعہ ہے۔ تھامس روبک نے جوان کے اس کام کا اپنی کتاب میں ان الفاظ میں ذکر کیا ہے کہ ''یہاں مجھے کاظم علی جوان کے اس کام کا بھی ذکر ضرور کرنا چاہیے جس میں دکن کی بہمنی سلطنت کے تاریخی حالات بیان کیے گئے ہیں اور جو کم وبیش 'ہندوستانی' (اردو) میں ''تاریخ فرشتہ'' کے ایک حصے کا ترجمہ ہے''[۲۵]

مندرجہ بالا کاموں کے علاوہ کاظم علی جوان نے ''انتخابِ کلام سودا'' کو بھی طباعت کے لیے تیار کیا۔ یہ وہی کام تھا جو شیر علی افسوس نے کیا تھا۔ یہ ۱۸۱۰ء میں کالج سے شائع ہوا۔ اسی طرح ''انتخاب کلیات میر'' بھی انھوں نے

دوسرے اہل علم وادب مولوی محمد اسلم، منشی غلام قادر اور مرزا جان طپش کے ساتھ مل کر کیا جو ۱۸۱۱ء میں کالج سے شائع ہوا۔ شیخ فریدالدین کی ''خردافروز'' جو ۱۸۰۵ء میں شائع ہوئی تھی، اس پر بھی ۱۸۱۵ء میں کاظم علی جوان نے منشی غلام اکبر، مرزائی بیگ اور غلام قادر کے ساتھ اصل فارسی نسخے سے ملا کر نظر ثانی کا کام کیا تھا[۲۶]

کاظم علی جوان نے فورٹ ولیم کالج کے لیے جتنے کام کیے ان میں سکنتلا، اور سنگھاسن بتیسی، میں للولال کوی نے برج بھاشا کی عبارت کو اپنی اردو میں بیان کیا جس کو جوان لکھتے جاتے ہوں گے اور پھر اس کو سامنے رکھ کر اردو محاورہ کے مطابق اردو نثر میں لکھتے ہوں گے۔ اس اعتبار سے مفہوم و معنی للول لال کوی کے ہیں اور اردو نثر جوان کی ہے۔ سکنتلا اور سنگھاسن بتیسی میں جو ہندوی الفاظ استعمال میں آئے ہیں اس کا سبب یہ ہے کہ ان دونوں قصوں پر ہندو کلچر وتہذیب کی گہری چھاپ ہے۔ اس کے سب کردار پنڈت اور ہندو راجا مہاراجا ہیں اس لیے یہ سب الفاظ فطری انداز سے موقع ومحل کے مطابق عبارت میں آتے ہیں اور اچھے لگتے ہیں۔ یہ عمل خود اردو زبان کے مزاج اور اس کی اصل کے عین مطابق ہے۔ اردو زبان ہندی الاصل ہے۔ اسی لیے اردو جملے کی ساخت اور اس کا کینڈا بھی ہندوی ہے۔ اس کے ضمائر وافعال بھی سب ہندوی ہیں اور ذخیرۂ الفاظ، محاورات اور کہاوتوں کی غالب اکثریت بھی ہندوی ہے۔ عربی فارسی ترکی الفاظ کے استعمال سے اردو کی قوتِ اظہار میں غیر معمولی اضافہ ہوا ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ جیسے فارسی عربی کتابوں کے تراجم سے اردو زبان میں سینکڑوں الفاظ شامل ہوئے اسی طرح اگر سنسکرت اور دوسری ہندوستانی، پاکستانی زبانوں کے الفاظ بھی شامل ہو جائیں تو یہ بھی ویسا ہی فطری عمل ہوگا جیسا پاکستان میں متعدد الفاظ پنجابی، سندھی، سرائیکی، بلوچی، براہوی، پشتو، اور ہندکو وغیرہ کے شامل ہو جانے سے ہوا ہے۔

گل کرسٹ نے کاظم علی جوان سے ہندوی الفاظ کو برقرار رکھنے کے لیے اس لیے کہا تھا کہ وہ ان کتابوں کو ناگری رسم الخط میں چھاپنا چاہتے تھے۔ یہ ۱۸۰۱ء کا زمانہ ہے جب مظہر علی خاں ولا نے ''مادھونل اور کام کنڈلا'' اور ''بیتال پچیسی'' کا اور جوان نے ''سکنتلا'' اور ''سنگھاسن بتیسی'' کا برج بھاشا سے اردو میں ترجمہ کیا تھا۔ ولا نے لکھا ہے کہ ''مادھونل اور بیتال پچیسی سے جو برج بھاشا میں ہیں، ان کا ترجمہ للولال جی کوی کی مدد سے اس طرح کیا کہ بیشتر برج کی بولی بیتال پچیسی میں رہنے دی کہ مرضی صاحب مدرس (گل کرسٹ) کی یوں ہی تھی'' [۲۷] یہی ہدایت جو ولا کو دی گئی تھی، یقیناً وہی ہدایت کاظم علی جوان کو دی گئی ہوگی جس پر عمل کر کے اردو نثر کی ایک منفرد صورت وجود میں آئی جو یکسانیت کے ساتھ ولا کی مادھونل اور بیتال پچیسی میں اور جوان کی سکنتلا اور سنگھاسن بتیسی میں نظر آتی ہے۔ اس نثر میں ہندی الاصل جتنے الفاظ استعمال ہوئے ہیں ان میں اکثریت ایسے الفاظ کی ہے جو عام بول چال کی زبان کا حصہ ہیں اور حسب موقع میری نسل کے لوگ بولتے، سمجھتے یا استعمال کرتے ہیں۔ یہ وہ الفاظ ہیں جو مختلف پراکرتوں سے آ کر جزوِ زبان بن گئے ہیں مثلاً 'سکنتلا' میں جو پراکرتی، اپ بھرنشی، برجی و ہندوی الفاظ استعمال میں آئے ہیں ان میں غالب اکثریت ایسے الفاظ کی ہے جن سے اردو داں واقف ہیں اور جن کے معنی کتاب پڑھتے ہوئے از خود سمجھ میں آ جاتے ہیں۔ ان میں سے چند الفاظ یہ ہیں:

''دبلاپے، سنگھاسن، آسن، تیرتھ، تپ جپ، جوگ، بناپیتی، کلنک، مہاراج، سولہ سنگھار، بارہ ابھرن، بناؤ، جوگ بجوگ، بھسم، من موہنی، تپسیا، تپسوی، مکھڑا، اشیرباد، استھان، گندھرب، ڈبدھا، سراپ (بددعا)، ڈاہ (ہجر)، گت، مہاوڑ، رندھ، سندیسا، کھیم کسل (مزاج پرسی)، کپٹ جونجھ، چھلاوا، بیری، آدیس وغیرہ وغیرہ''۔

ان الفاظ میں صرف چند کو چھوڑ کر زیادہ تر وہ ہیں جن سے ہمارے کان مانوس ہیں اور جن کو مختلف کتابوں میں ہم نے پڑھا یا دوسرے کی زبانی سنا ہے۔ مثلاً لفظ ''آ دیس'' کو لیجیے۔ یہ لفظ جوگیوں کے سلام کے لیے آتا ہے۔ جب آپ کسی جوگی سے یا جوگی آپ سے ملے گا تو وہ ''سلام'' نہیں کہے گا بلکہ ''آ دیس'' کہے گا۔ خود میر حسن نے مثنوی ''سحر البیان'' میں موضوع و موقع کی مناسبت سے ''آ دیس'' کا لفظ استعمال کیا ہے:

یہ سمجھا بناوٹ کا کچھ بھیس ہے
کہا بڑھ کے جوگی جی آ دیس ہے

''سکنتلا'' میں گندھرو بیواہ، اور ڈنڈوت کے الفاظ استعمال میں آئے ہیں۔ کہانی کے رنگ و مزاج کے مطابق جیسے میر حسن نے ''آ دیس'' کا لفظ استعمال کیا ہے، اسی طرح ان الفاظ کو بھی، فطری فضا پیدا کرنے کے لیے، تبدیل نہیں کیا جا سکتا۔ گندھرو بیواہ (گندھرو بیاہ) ہندوؤں میں ہوتا تھا جس کے معنی ہیں آٹھ طرح کے بیاہوں میں سے ایک جس میں عورت اور مرد اپنی خوشی و رضامندی سے زناشوئی کے تعلقات پیدا کر لیتے ہیں[۲۸] راجا سکنتلا سے اسی طرح کا بیاہ کرتا ہے۔ اسی طرح لفظ ڈنڈوت (دندوت) کو بھی بدلا نہیں جا سکتا جس کے معنی یہ ہیں کہ لکڑی کی طرح زمین پر سیدھے گر کر سجدہ کرنا[۲۹] جب قصے کی بنیاد ہندو مذہب و کلچر پر ہوگی تو ان الفاظ کا اظہار بیان میں آنا ایک فطری عمل ہے اور اسی طرح آنا چاہیے۔ اس سے فن پارہ کی فنی تاثیر بڑھ جاتی ہے۔

اردو نثر کے اعتبار سے 'سکنتلا' میں، جو جوان کی پہلی کاوش تھی، کوئی خاص اسلوب نہیں ابھرتا اور اظہار بیان دبا دبا سا رہتا ہے لیکن 'سنگھاسن بتیسی' میں یہ رواں ہو جاتا ہے۔ برج بھاشا کا اثر جس سے یہ کتابیں اردو میں ڈھالی گئی ہیں، 'سنگھاسن بتیسی' پر، سکنتلا کے مقابلے میں، زیادہ گہرا ہے۔ لیکن جہاں ہندوی و فارسی اسلوب بیان ساتھ چلتے ہیں وہاں اسلوبِ بیان کا وہ امکان ابھرتا ہے جس میں سنور کر منفرد رنگ بن جانے کی قوت موجود ہے۔ لیکن ''سکنتلا'' میں یہ رنگ پوری طرح عملِ امتزاج سے نہیں گزرتا اور الگ الگ سا رہتا ہے مثلاً 'سکنتلا' کی یہ عبارت دیکھیے:

''ویسی موہنی صورت اور وہ بناؤ جو دیکھا جوگ بجوگ میں آ گیا۔ تپسیا کا پیڑ جڑ سے اکھڑ گیا۔ وہ خرمنِ صبر کی جلانے والی بجلی تھی کہ جس پر اس کی نگاہِ کرم پڑی بے تاب ہو کر دل اس کا سینے سے بھسم ہو گیا۔ اگر فرہاد دیکھتا جانِ شیریں دیتا۔ لیلیٰ مجنوں ہو جاتی ......'' (شکنتلا، ص ۹، محولہ بالا)

یہاں ہندوی طرز میں فارسی طرز کے زیر اثر اردو طرز گھل مل کر ایک جان نہیں ہوتا بلکہ دونوں رنگ متوازی چلتے ہیں۔ لیکن اسلوب بیان کا ایک امکان ضرور سامنے آتا ہے جو ''سنگھاسن بتیسی'' میں زیادہ نکھر جاتا ہے۔ یہاں بڑی حد تک دونوں رنگ امتزاج کے عمل سے گزر کر اسلوبِ بیان کے اس امکان کو نمایاں کرتے ہیں جس کی طرف میں نے توجہ دلائی ہے۔ ''سنگھاسن بتیسی'' میں آغازِ داستان سے ہی امتزاج کی یہ صورت بننے لگتی ہے۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے:

''ایک راجا بھوج اجین نگری کا راجا مہابلی اور بڑا دھنی، جسی اور دھرماتما تھا۔ جتنے لوگ اس کے راج میں بستے تھے سب چین کرتے تھے۔ راجا راج پر جا سکھی۔ کسی کو کوئی دکھ نہیں دے سکتا تھا۔ یہ نیاؤ اس کے یہاں تھا کہ شیر اور بکری ایک ہی گھاٹ پر پانی پیتے تھے اور سب اس کے آسرے سے جیتے تھے۔ پرمیشر نے جیسے اسے دنیا کے پردے پر اتارا سب سہاروں کا کیا سہارا اور روپ اس کا دیکھ کر چودھویں رات کے چاند کو چکا چوندھی آتی۔ بڑا چتر اور سگھڑ اور گنی

تھا۔ اچھی اچھی باتیں سب اس میں سمائی تھیں۔ بھلائی اس کی جگ جگ میں مشہور تھی او رنگری اس کی ایسی بستی تھی کہ چیٹا رکھنے کو جگہ نہ ملتی تھی........" (سنگھاسن بتیسی، ص ۲، نولکشور لکھنؤ، ۱۹۵۳ء)

اس اسلوب کے امکان کو محسوس کرنے کے لیے میر امن کی "باغ و بہار" کے یہ ابتدائی جملے پڑھیے:

"سیر میں چار درویش کی یوں لکھا ہے اور کہنے والے نے کہا ہے کہ آگے روم کے ملک میں کوئی شہنشاہ تھا کہ نوشیروان کی سی عدالت اور حاتم کی سی سخاوت اس کی ذات میں تھی۔ نام اس کا آزاد بخت اور شہر قسطنطنیہ......اس کا پائے تخت تھا۔ اس کے وقت میں رعیت آباد، خزانہ معمور، لشکر مرفہ، غریب غربا آسودہ، ایسے چین سے گزران کرتے اور خوشی سے رہتے کہ ہر ایک کے گھر میں دن عید اور رات شب برات تھی....." (باغ و بہار مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۱۰، انجمن ترقی اردو ہند، دہلی ۱۹۹۲ء)

اب اس عبارت کے ساتھ حیدر بخش حیدری کی "آرایش محفل" کے پہلے قصے کی یہ ابتدائی چند سطریں پڑھتے چلیے:

"سنا ہے خراساں کے ملک میں ایک بادشاہ تھا کہ لاکھوں سوار پیادے اس کی جلو میں ہمیشہ حاضر رہا کرتے اور عدل و انصاف میں بھی ایسا تھا کہ باگھ بکری کو ایک ہی گھاٹ پانی پلاتا بلکہ اپنے بیٹے کا بھی پاس نہ کرتا........" (آرایش محفل، حیدری، ص ۶، لاہور ۱۹۶۴ء)

یہ تینوں عبارتیں سادہ و سلیس ہیں۔ بول چال کی زبان کا لہجہ تینوں میں استعمال ہوا ہے تینوں میں کہانی سنانے کا انداز حاوی ہے۔ جوان کی "سنگھاسن بتیسی" پر ہندوی رنگ نمایاں ہے لیکن باطن میں اردو فارسی رنگ کی روایت چھپی ہوئی موجود ہے۔ میر امن کی نثر میں اردو فارسی کی روایت نمایاں ہے لیکن ہندوی رنگ چھپا ہوا واضح طور پر موجود ہے۔ حیدری کے ہاں ہندوی اثر اردو فارسی کے رنگ میں اس طرح گھل مل گیا ہے کہ سادگی بڑھ گئی ہے۔ یہی امکان جوان کے ہاں نمایاں ہوتا ہے اور یہ وہ امکان ہے جو مستقبل کی اردو نثر کو راستہ دکھاتا ہے۔

وہ ہندوی الفاظ جو "سنگھاسن بتیسی" میں استعمال ہوئے ہیں ان میں سے کم و بیش ستر پچھتر فی صد الفاظ وہ ہیں جو اردو دانوں کے لیے اجنبی نہیں ہیں اور بول چال اور تحریر میں استعمال ہوتے ہیں۔ باقی پچیس تیس فی صد الفاظ میں سے کچھ وہ ہیں جو ہندو مذہب کے بنیادی اصطلاحی الفاظ ہیں جن میں سے بیشتر صورت بدل کر پراکرتوں اور اپ بھرنشوں میں شامل ہو گئے ہیں۔ ان سب ہندوی لفظوں کے استعمال سے نثر کا رنگ بدلا ہے۔ اچھی نثر ان میں حسب ضرورت توازن قائم رکھتی ہے۔ اس لہجے میں کھڑی بولی کا اثر خصوصاً وہاں نمایاں ہوتا ہے جہاں 'فعل' کو ادھورا چھوڑ دیا جاتا ہے۔ جس سے جملے کی ساخت میں کھڑا پن اور لہجے میں سختی و بھاری پن سا پیدا ہو جاتا ہے مثلاً "سنگھاسن بتیسی" سے یہ چند جملے دیکھیے:

"ڈبیا معجون کی آگے دھرے سپاریاں کتر رہے۔ بساطی ہر طرح کی جنس دکان میں چنے ہوئے مول گاہکوں سے کر رہے.....اسباب طرح طرح کا نیا پرانا بیچنے والے بیچ رہے اور لینے والے مول لے رہے۔ گرم بازاری ہر ایک چیز کی ہو رہی ہے۔ کٹورے ہر طرف سقے بجا رہے اور کہیں ناچ کہیں رنگ ہو رہا" (سنگھاسن بتیسی، ص ۳)

خط کشیدہ افعال میں حسب ضرورت "ہے" یا "ہیں" کا اضافہ کردیا جائے تو فعل پورا ہوجائے گا اور لہجے کا کھرا پن بدل جائے گا۔ جدید اردو نثر فعل کو ادھورا نہیں چھوڑتی بلکہ "ہے یا ہیں" سے پورا کر کے جملے کو سڈول، رواں و سلیس بنا کر لہجے میں نرمی و شائستگی پیدا کردیتی ہے۔

کاظم علی جوان نے وہی زبان استعمال کی ہے جو ان کے زمانے میں بولی جاتی تھی۔ اسی لیے ان کے ہاں بھی وہ متروکات ملتے ہیں جو میر امن، حیدری، حسینی اور ولا کے ہاں ملتے ہیں مثلاً کسو، رہیو، پڑیو، برآوے، ہووے، ہووئیں گے، یے، وے، جیوں تیوں، جدھر تدھر، تس، پیچھے وغیرہ۔ اسی طرح بک گئیاں (بک گئیں)، بولیاں (بولیں)، خوشیاں ہوئیاں (خوشیاں ہوئیں)، رہنے ہاروں (رہنے والے) وغیرہ۔ اسی طرح بجالاتیاں تھیں (بجالاتی تھیں)، جدید اصول یہ ہے کہ جب جمع کی صورت میں دو فعل مرکب ہوکر ایک ساتھ آتے ہیں تو پہلا فعل واحد اور دوسرا جمع رہتا ہے۔ جوان کی نثر میں جیسا کہ اس زمانے میں رائج تھا، دونوں فعل مرکب صورت میں جمع لائے جاتے تھے مثلاً "سکنتلا" میں یکسانیت کے ساتھ یہی صورت ملتی ہے مثلاً:

(۱) "سکھیاں کنول کی پتیوں کا پنکھا بنا ہلاتیاں ہیں" (ہلاتی ہیں)

(۲) "یہاں یہ باتیں ہوتیاں تھیں" (ہوتی تھیں)

(۳) "سکھیاں اسے بہلا بہلا کہتیاں ہیں" (کہتی ہیں)

(۴) "اور ساتھ ان کے دو عورتیں کردیں ہیں" (کردی ہیں)

(۵) جو جو بے مروتیاں اور سختیاں میں نے کیں ہیں" (کی ہیں)

کاظم علی جوان کی نثر اس لیے بھی اہمیت رکھتی ہے کہ ان کی اس نثر سے جو "سکنتلا" اور "سنگھاسن بتیسی" میں ملتی ہے، اردو نثر کا نیا اسلوب بیان آگے بڑھتا اور نئے امکان کا دروازہ وا کرتا ہے۔ جوان کی یہ نثر ولا کی طرح اردو اسلوب بیان کا ایک نیا تجربہ ہے۔

حواشی:

[۱] سکنتلا، کاظم علی جوان، مرتبہ ڈاکٹر محمد اسلم قریشی، ص ۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۲] ولا نے "تاریخ جہانگیر شاہی" کے آخر میں کاظم علی جوان کا یہی نام اور عرفیت لکھی ہے۔ بحوالہ بنگال کا اردو ادب، جاوید نہال، ص ۱۲۹، کلکتہ ۱۹۸۴ء

[۳] Sahibs & Munshis, Sisir Kumar Das, P 18, Calcutta 1978.

[۴] ریاض الفصحاء، مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۷۱، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ء

[۵] ایضاً، ص ۷۱

[۶] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر مرتبہ مشفق خواجہ (جلد دوم) ص ۵۰۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۷] گلشن سخن، مردان علی خاں مبتلا لکھنوی، سال تکمیل ۱۱۹۴ھ مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۹۶، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ء

[۸] گلزار ابراہیم، سال تکمیل ۱۱۹۸ھ علی ابراہیم خاں خلیل مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۷۔۸، دائرۂ ادب پٹنہ ۱۹۷۴ء
[۹] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۷۶، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۷۹ء
[۱۰] ریاض الفصحاء، بحولہ بالا، ص ۱۷۔
[۱۱] تمہید سکنتلا، کاظم علی جوان مرتبہ محمد اسلم قریشی، ص ۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء
[۱۲] سکنتلا، کاظم علی جوان، بحولہ بالا، ص ۴۲

[۱۳] Histoire De Le Litterature Hindoui et Hindoustani, Garcie De Tassy, P265, Paris 1839

[۱۴] تمہید سکنتلا، بحولہ بالا، ص ۴
[۱۵] ایضاً، ص ۴۔۵
[۱۶] ایضاً، ص ۵
[۱۷] ایضاً، ص ۴۲
[۱۸] سنگھاسن بتیسی (قلمی) کاظم علی جوان، ص ۱۔۲، ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی۔
[۱۹] اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر، ڈاکٹر پرکاش مونس، ص ۳۷۱۔۳۷۲، الہ آباد ۱۹۷۸ء
[۲۰] اردو کی نثری داستانیں ڈاکٹر گیان چند، ص ۳۹۳۔۴۰۰، لکھنؤ ۱۹۸۷ء
[۲۱] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۲۰۱۔۲۰۳، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۷۹ء
[۲۲] ایضاً ص ۲۰۲
[۲۳] ایضاً ص ۲۰۲۔۲۰۳
[۲۴] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۰۴۹۔۱۰۶۰، طبع دوم، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء

[۲۵] The Annals of the college of Fort William, Thomas Roebuck, P 159, Calcutta 1819

[۲۶] ایضاً، Appendix، ص ۲۶
[۲۷] تاریخ جہانگیر شاہی، مظہر علی خاں ولا، تمہید، بحوالہ گل کرسٹ اور اس کا عہد، ص ۲۱۸، بحولہ بالا
[۲۸] ہندی اردو لغت، راجہ راجیسور راؤ اصغر، ص ۴۴۶، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۹۷ء
[۲۹] ایضاً، ص ۳۱۸

دسواں باب

حفیظ الدین احمد

حالات و مطالعہ: خرد افروز: انوار سہیلی

حفیظ الدین احمد نے ابوالفضل علامی کی ''عیارِ دانش'' کا فارسی سے اردو میں ''خرد افروز'' کے نام سے ترجمہ کیا۔ انھوں نے وہ شہرت نہیں پائی جو شعبۂ ہندوستانی کے میر امن، شیر علی افسوس، بہادر علی حسینی، حیدر بخش حیدری یا مظہر علی خاں ولا نے پائی تھی۔ حفیظ الدین احمد شعبۂ فارسی میں بحیثیت منشی کام کرتے تھے۔ ''خرد افروز'' کی ''تمہید'' میں انھوں نے اپنے جو حالات لکھے ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے[۱] کہ شیخ حفیظ الدین احمد شیخ ہلال الدین محمد کے بیٹے اور شیخ محمد ذاکر صدیقی کے پوتے تھے۔ ان کے جدّ اعلیٰ عرب سے دکھن آئے تھے اور دو تین پشتوں کے بعد یہ خاندان بنگال چلا آیا تھا۔ توکل و عبادت اس خاندان کا رجحان اول تھا۔ ان کی اولاد سے شیخ سعدی عرف شاہ پران نے، حضرت شاہ عنایت اللہ سے روحانی نعمتیں حاصل کیں اور کمال کو پہنچے۔ شیخ حفیظ الدین احمد کے والد نے نوکری کا پیشہ اختیار کیا۔ خود حفیظ الدین نے بیس سال کی عمر تک وارن ہیسٹنگز کے مدرسے میں علوم عربی و فارسی حاصل کر کے فراغت پائی اور ۴ر مئی ۱۸۰۱ء[۲] کو فورٹ ولیم کالج کے شعبۂ فارسی میں بحیثیت منشی اُن کا تقرر ہوا جہاں ''حکمِ اشتہار ناسن کر ''عیارِ دانش'' کو ....کلید کوشش سے کھول کر زبانِ ریختہ میں آب و تاب دے، اردوئے معلّٰی میں جلوہ گر کیا'' [۳] اور دامنِ تفضلات کے جواہر سے مالا مال'' کرنے کی عرضی مسودہ کے ساتھ پیش کی۔ حفیظ الدین نے ''عیارِ دانش'' (فارسی) کا یہ اردو ترجمہ گل کرسٹ کی فرمائش پر کیا تھا اور جب یہ کام منظوری کے لیے ''کالج کونسل'' کو پیش کیا گیا تو گل کرسٹ نے اپنے خط مورخہ ۱۲ر مئی ۱۸۰۳ء میں لکھا:

(ترجمہ) ''مشہورِ زمانہ ''عیارِ دانش'' کا ہندوستانی زبان میں ترجمہ، جسے شعبۂ فارسی کے منشی حفیظ الدین نے کیا ہے، کالج کونسل کے ملاحظہ کے لیے پیش کرتے ہوئے مسرت محسوس کر رہا ہوں۔ مترجم کی عرضی اس سلسلے میں خود اپنی ترجمانی کرے گی اور مجھے یقین ہے کہ کالج کونسل کو اس بات پر آمادہ کرے گی کہ مترجم کو ایسے اعلیٰ درجے کے کام پر، جو یقیناً ہر اس فارسی اسکالر کے لیے بیش قیمت ثابت ہوگا جو یہ سمجھتا ہے کہ ہندوستانی (اردو) کا حصول اس ملک میں ضروری ہے، مالی انعام سے سرفراز کیا جائے۔ میرے خیال میں انعام کی یہ رقم، جو ایک ہزار روپے سے زیادہ اور چھ سو روپے سے کم نہ ہو۔ فاضل و لائق مترجم کے لیے مناسب انعام ہوگا۔ اگر اس موقع پر اس کی ہمت افزائی کی گئی تو وہ فوراً بعد پُر لطف ''الف لیلیٰ'' کے ہندوستانی (اردو) ترجمے سے بھی دنیا کو فیض یاب کرے گا'' [۴]

یہ الگ سے عرضی، مطبوعہ اشتہار کے حوالے سے، اس لیے لگائی گئی تھی تا کہ ملازم منشی حفیظ الدین کا یہ کام، اس کے فرائض منصبی سے الگ ایک کام سمجھا جائے۔ اس سے پہلے کالج کونسل شعبۂ ہندوستانی کے بعض منشیوں اور

مترجمین کے کاموں پر، اس قسم کے انعامات نامنظور کر چکی تھی۔ ''خرد افروز'' کے مسودہ کے ساتھ عرضی لگا کر واضح کیا گیا تھا کہ یہ ترجمہ شعبۂ فارسی کے ایک منشی نے بڑی محنت و کاوش سے، اشتہار کے جواب میں، بزبانِ ہندوستانی (اردو) کیا ہے۔ اس کام پر حفیظ الدین احمد کو سب سے بڑا انعام مبلغ چھ سو روپے منظور کیا گیا۔

''عیارِ دانش'' کا یہ اردو ترجمہ ''خرد افروز'' کے نام سے ۱۰ر ذالحجہ بارہ سو سترہ (۱۲۱۷ھ) بروز یک شنبہ موافق اٹھارہ سو تین (۱۸۰۳ء) مکمل ہوا[۵] ''خاتمہ'' میں حفیظ الدین احمد نے یہ بھی بتایا ہے کہ بزرویہ طبیب نے نوشیروانِ عادل کے حکم سے ہندوستان آ کر کتاب ''کرتک دمنک'' زبانِ پہلوی میں ترجمہ کر کے وادیٔ طلب کے پیاسوں کو سیراب کیا تھا۔ اس کے بعد ابومنصور دانقی کے عہد میں ابوالحسن عبداللہ بن المقفع نے اسے عربی میں لکھا۔ پھر سلطان محمود غزنوی کی فرمایش پر ابوالمعالی نصر اللہ مستوفی نے اسے فارسی زبان سے آراستہ کیا لیکن اس پر استعاراتِ عرب کا ایسا نقاب ڈالا کہ اس کو سمجھنا آسان نہ رہا۔ اس لیے امیر شیخم سہیلی کے حکم سے مولانا حسین واعظ کاشفی نے ان پردوں کو اٹھایا لیکن نئے پردے ایسے ڈالے کہ اہلِ شوق کے لیے اس کی تفہیم آسان نہ ہوئی۔ اس کے بعد جلال الدین محمد اکبر بادشاہ کے حکم سے ابوالفضل نے ان نقابوں کو بالکل اُٹھا کر اس کتاب کا سمجھنا سہل کر دیا۔ لیکن اب بھی وہ فارسی زبان میں تھی اور چونکہ ''صورتِ ہندی کو لباسِ ہندی ہی پھبتا ہے..... اس لعبتِ ہندی نے لباسِ ہندی سے آرایش پائی...... یہ نسخہ اندھوں کی آنکھ، بیناؤں کی آنکھوں کی پتلی ہے۔ آگے یہ فارسیوں کی آنکھوں کا کحل الجواہر تھا، اب ہندیوں کی نظروں میں بھی سہیلِ یمن سا تابان ہوا۔ امید ہے کہ بعد میرے یہ یادگاری زمانے کے صفحے پر باقی رہے''[۶] اسی ترجمے سے حفیظ الدین احمد آج تک یاد رکھے جاتے ہیں۔

حفیظ الدین، جیسا کہ گزرا، فورٹ ولیم کالج سے ۴ر مئی ۱۸۰۱ء کو وابستہ ہوئے اور یہاں سے سبک دوش ہو کر ریذیڈنٹ دہلی مسٹر مٹکاف کے دفتر میں صدر منشی کی حیثیت سے کام کرتے رہے اور یکم جولائی ۱۸۱۵ء کو جب ٹامس روبک نے ''خرد افروز'' کو مرتب کر کے اس پر مقدمہ لکھا تو وہ دہلی میں اسی منصب پر فائز تھے۔ ان کے والد ہلال الدین نے بھی، جو خود بھی جید عالم تھے اور کچھ عرصہ فورٹ ولیم کالج سے بھی وابستہ رہے، اپنے بیٹے حفیظ الدین کے اس ترجمے میں ان کی مدد کی تھی۔ روبک نے یہ بھی لکھا ہے کہ ''خرد افروز'' کا یہ ایڈیشن (۱۸۱۵ء) مترجم کے اس ذاتی نسخے کے مطابق طبع ہوا جسے انھوں نے جمیس مویت (James Mouat) کو ترجمے کے بعد تحفۃً پیش کر دیا تھا[۷] اس ایڈیشن کی خصوصیت یہ ہے کہ تصحیح، مقابلہ اور نظرِ ثانی کا کام تھامس روبک (Thomas Roebuck) نے کاظم علی جوان، منشی غلام اکبر، مرزا ئی بیگ اور غلام قادر کی مدد سے تیار کیا''[۸] ''خرد افروز'' ابوالفضل کی ''عیارِ دانش'' کا لفظی ترجمہ ہے، لہٰذا جو نسبت ''عیارِ دانش'' کو ''انوارِ سہیلی'' اور ''ہت اپدیش'' سے ہے، وہی نسبت ''خرد افروز'' کو ''عیارِ دانش'' سے ہے''[۹]

''انوارِ سہیلی'' میں ملا واعظ کاشفی نے شروع کے دو باب، جو پہلوی مترجمین کے اضافے تھے، اپنی کتاب میں شامل نہیں کیے تھے۔ ابوالفضل نے انھیں ''عیارِ دانش'' میں شامل کر کے یہ واضح کر دیا ہے کہ اصل موضوع تیسرے باب سے شروع ہوتا ہے۔ روبک نے کول بروک کے حوالے سے لکھا ہے[۱۰] کہ ''عیارِ دانش'' سولہ ابواب پر مشتمل ہے۔ ان میں سے دس باب سنسکرت متن ''کرتک ودمنک'' سے ماخوذ ہیں جیسا کہ ابوالفضل نے اپنے مقدمہ میں لکھا ہے اور چھ باب بزرجمہر نے شامل کیے ہیں یعنی آخری چار باب جن میں بید پائے برہمن نے شاہ دابشلیم کے سوالات

کے جواب میں مختلف حکایات بیان کی ہیں اور پہلے دو باب جو بزرجمہر کے مقدمے اور برزویہ کے تعارف پر مشتمل ہیں۔ ''انوارِ سہیلی'' میں ملا واعظ کاشفی نے ابتدائی دو باب اصل کتاب سے غیر متعلق ہونے کی بنا پر حذف کر دیے تھے اور ان کے بجائے کاشفی نے الگ سے اپنی نئی تمہید لکھی اور اضافے کیے جن کا ذکر کاشفی نے خود بھی کیا ہے اور باقی مقامات کی نشان دہی ابوالفضل نے کردی ہے۔ ابوالفضل نے کاشفی کے یہ تمام اضافے اس لیے برقرار رکھے کہ ان میں بھی سبق آموز باتیں بیان کی گئی ہیں اور ایسی اخلاقی و سبق آموز کتاب میں انھیں شامل رہنا چاہیے۔ اسی لیے فارسی اور سنسکرت متن میں اختلافات موجود ہیں۔ ''پنچ تنتر'' کے پانچ ابواب، موضوع اور حکایات کی عام ترتیب میں عیارِ دانش کے تیسرے، پانچویں، چھٹے، ساتویں، آٹھویں اور نویں باب سے مطابقت رکھتے ہیں نیز یہ کہ نصف سے زیادہ حکایات، جو فارسی کتاب کے اس حصے میں شامل ہیں، جس کا ماخذ سنسکرت متن ہے، سنسکرت کی حکایات کے عین مطابق ہیں۔ پہلے مترجمین نے جو حکایات ترک یا تبدیل کی ہیں اس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ بادشاہ کی خدمت میں حکایات کا ایک ایسا مجموعہ پیش کیا جاسکے جو دل کش و دل نشین ہو۔ کول بروک نے ''ہت اپدیش'' کے سنسکرت متن کے ''مقدمہ'' میں ''پنچ تنتر'' کا حوالہ دیا ہے اور بتایا ہے کہ دوسری زبانوں میں جو مختلف ترجمے ہوئے ہیں ان کا ماخذ ''پنچ تنتر'' ہے۔ ''انوارِ سہیلی'' (فارسی) اور ''عیارِ دانش'' (فارسی) کی حکایات میں بھی ''ہت اپدیش'' کی نسبت ''پنچ تنتر'' سے زیادہ مطابقت پائی جاتی ہے [۱۱] اس کی وجہ تھامس روبک نے یہ بتائی ہے کہ اگر ''فارسی کے یہ دونوں ترجمے اصل سنسکرت متن (یعنی پنچ تنتر) سے ہو بہو نہیں ملتے تو یہ حیرت کی بات نہیں کیوں کہ...... متن کی پیروی کرنا ایشیائی مترجموں کے فرائض میں شامل نہیں۔ اپنی سہولت کے پیش نظر یا اپنے مذاق کے مطابق، اصل متن کی تلخیص یا اس میں قطع و برید کرنے میں انھیں تامل نہیں ہوتا'' [۱۲] لیکن اس کے برخلاف حفیظ الدین احمد کا ترجمہ کم و بیش ''عیارِ دانش'' کا لفظی ترجمہ ہے اور اس میں مترجم نے ترتیب و ہیئت کے اعتبار سے کوئی تبدیلی نہیں کی ہے۔ جس کا اعتراف مرتب روبک نے اپنے مقدمہ میں بھی کیا ہے۔

ڈاکٹر گیان چند نے بھی ''پنچ تنتر'' کو ہی ''کلیلہ و دمنہ'' کی بنیاد قرار دیا ہے۔ ''پنچ تنتر'' اس قسم کی کہانیوں کا سب سے پہلا ماخذ ہے۔ خود ''ہتو پدیش'' ''پنچ تنتر'' پر مبنی ہے۔ اس کی ۴۳ کہانیوں میں سے ۲۵ ''پنچ تنتر'' ہی سے لی گئی ہیں۔ عام طور پر مانا جاتا ہے کہ ''ہتو پدیش'' کسی نامعلوم کتاب اور ''پنچ تنتر'' سے مل کر بنا ہے۔ ''ہتو پدیش'' آٹھویں اور نویں صدی کے درمیان لکھا گیا ہے۔ ''کتھا سرت ساگر'' کی اصل، جو پشاچی پراکرت میں لکھی گئی تھی، ''برہت کتھا'' ہے، جو ناپید ہے۔ ''برہت کتھا'' کی سات جلدیں مصنف نے نذرِ آتش کر دی تھیں۔ آٹھویں جلد بچ گئی تھی جو چند ترجموں کی وجہ سے محفوظ رہ گئی۔ ۱۰۳۷ء میں شمیندر نے کشمیر میں 'برت کتھا منجری'' لکھی جو 'برہت کتھا' کی باقیات الصالحات کا منظوم ترجمہ ہے [۱۳]

''خرد افروز'' اردو ترجمہ (۱۸۰۳ء) ابوالفضل کی فارسی تالیف ''عیارِ دانش'' کا ترجمہ ہے اور فقیر محمد خاں گویا کی ''بستانِ حکمت'' (اردو ترجمہ (۱۲۵۱ھ/ ۳۶-۱۸۳۵ء) ملا کاشفی کی ''انوارِ سہیلی'' کا آزاد اردو ترجمہ ہے۔ یہی دونوں میں فرق ہے۔ ''کلیلہ دمنہ'' کے قصوں میں ''خرد افروز'' پہلا اردو ترجمہ ہے جو ۱۸۱۵ء میں دو جلدوں میں کلکتہ سے شائع ہوا۔ ''خرد افروز'' کا اردو متن توجہ سے نظرِ ثانی کے بعد، تنقیدی توضیح و حواشی کے ساتھ، ہیلے بری کالج لندن کے پروفیسر اُردو ایڈورڈ ایسٹ وِک (Edward Eastwick) نے انگلستان سے ۱۸۵۷ء میں مرتب کر کے شائع

کیا۔ ۱۸۶۱ء میں ٹی پی منول (T.P Mannual) نے ''خرد افروز'' کے اردو ترجمے کے ایک حصے کا انگریزی میں ترجمہ کر کے الفاظ و تراکیب کی فرہنگ کے ساتھ شائع کیا[۱۴] ''خرد افروز'' کے روبک ایڈیشن کو مجلس ترقی ادب لاہور نے دو جلدوں میں علی الترتیب ۱۹۶۳ء، ۱۹۶۵ء میں شائع کیا۔ ''خرد افروز'' ''باغ و بہار'' اور ''آرایشِ محفل'' کی طرح اردو ادب کی ایک اہم کتاب ہے۔

حفیظ الدین احمد نے 'عیارِ دانش'' (فارسی) کا یہ اردو ترجمہ بول چال کی عام اور سادہ و سہل زبان میں محنت و توجہ سے کیا ہے۔ اردو نثر کے اعتبار سے یہ ترجمہ خاص اہمیت رکھتا ہے۔ یہاں نثر پر فارسی جملے کی ساخت کا ہلکا سا اثر موجود ضرور ہے لیکن ''خرد افروز'' کو پڑھتے ہوئے واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ اُردو ترکیبِ نحوی فارسی ترکیبِ نحوی پر غالب آ گئی ہے جس سے نثر کے حسن بیان اور لطفِ ادا میں غیر معمولی اضافہ ہو گیا ہے۔ یہاں نثر کے دو رنگ نظر آتے ہیں۔ ایک رنگ وہ ہے جو دانش و حکمت کی باتوں کے بیان میں نظر آتا ہے اور دوسرا وہ رنگ جو حکایات کے بیان میں جھلکتا ہے۔ جہاں تک جملے کی ساخت کا تعلق ہے ان دونوں رنگوں میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہے۔ صرف ذخیرۂ الفاظ کا فرق ہے۔ حکمت و دانش کے باریک نکات کے بیان میں الفاظ مختلف آئے ہیں اور حکایت کے بیان میں الفاظ دوسرے آئے ہیں۔

بنیادی طور پر ان دونوں رنگوں میں بھی نثر کی زبان سادہ ہی رہتی ہے۔ اس نثر کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ اردو نثر میں نہ صرف قصہ کہانیوں کو بیان کرنے کی پوری صلاحیت ہے بلکہ گہرے فلسفیانہ مابعد الطبیعیاتی نکات کو بھی آسانی سے بیان کر سکتی ہے۔ اظہارِ بیان سے پیدا ہونے والی جاذبیت اور عبارت کے ربط و تسلسل سے ''خرد افروز'' کی نثر، اردو نثر کے ارتقا میں خاص اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔ ان ترجموں نے اردو زبان میں لکھنے والوں کو ایک ایسا اعتماد دیا کہ نئے لکھنے والوں کے سامنے اظہار کا راستہ کھل گیا۔ ''خرد افروز'' سے یہ اقتباس دیکھیے کہ الفاظ جماؤ کے ساتھ استعمال میں آ کر اور بات کو پوری طرح ادا کر کے نثر کو کس طرح پُر اثر بنا رہے ہیں اور زورِ بیان کس طرح باریک نکات کو لفظوں سے جوڑ رہا ہے:

> ''باوصف اس کے کہ نوشیروانِ عادل کی ذات میں سعادت، شرافت، عدالت، سخاوت، بردباری، داناؤں کی خاطرداری، حکما کی عزت، دنگیوں کی تنبیہ، ملازموں کی پرورش، ظالموں کی تادیب، مظلوموں کی دادرسی، یہ باتیں سب پائی جاتی ہیں، تب بھی دیکھتا ہوں کہ روز بروز زمانے کی ابتری ہے۔ گویا نکوکاری آدمیوں سے جاتی رہی، اعمال نیک اور اخلاقِ پسندیدہ سے کچھ باقی نہ رہا۔ راہِ راست بند، گمراہی کا طریقہ جاری۔ عدالت گم، ظلم ظاہر، دانش بے کار، نادانی بحال، بے وقوفی اور کم ہمتی غالب، بلند ہمتی پست۔ دوست کم زور، دشمن کو زور، نیک آدمی حیران، بدکار معزز۔ مکروفریب ہر جا، راستی و وفا ناپید۔ جھوٹ کو تاثیر، سچ بے اثر، حق پر تہمت، باطل غالب، ہوا و ہوس کی پیروی لوگوں کی مرغوب طبع۔ احکام عقل کے ضائع کرنے کا طریقہ جاری۔ بے چارے مظلوم، ذلیل اور ظالم ہر دل عزیز۔ لالچ غالب قناعت مغلوب۔ زمانہ ان کاموں سے شاداں اور دنیا ان طوروں سے خنداں (خرد افروز، جلد اول، ص ۴۱-۴۲)

اس عبارت میں کوئی مشکل لفظ استعمال نہیں ہوا۔ یہ عام بول چال کی زبان کے وہ الفاظ ہیں جنھیں تعلیم یافتہ لوگ اور اپنی

میں رچے ہوئے تربیت یافتہ عوام بولتے ہیں۔ اپنے زمانے کے حالات کی جو تصویر اتاری گئی ہے اس میں نہ تہذیب خیال کی تکرار ہے اور نہ لفظوں کی تکرار ہے۔ یہاں لفظوں کو جس طرح نثر میں بٹھایا گیا ہے اس سے ایک ایسی سلاست اور ایسا آہنگ پیدا ہو گیا ہے جس سے عبارت میں روانی اور بیان میں زور پیدا ہو گیا ہے۔ یہی ''خرد افروز'' کی نثر کا وہ حسن ہے جو اردو نثر کے ارتقا کی تاریخ میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ یہاں نثر کی سادگی، خیال کے ہر بدلتے منظر کے مطابق، برقرار رہتی ہے اور سارا زور بات کو صحیح لفظوں میں بیان کرنے پر رہتا ہے۔ اس پہلو کی وضاحت کے لیے اب ایک حکایت کی یہ عبارت پڑھیے جس سے حکمت و دانش کے نکات سمجھانے کا کام لیا گیا ہے۔ یہ ساری کتاب اسی قسم کی حکایات سے بھری ہوئی ہے:

> ''عورت نے کہا: نقل ہے کہ ایک مردِ پارسا سوداگر کے ہم سائے میں رہتا تھا اور اس کی بدولت پارسا کی اوقات خوشی و کامرانی میں گذرتی تھی۔ سوداگر ہمیشہ شہد اور گھی کی تجارت کیا کرتا اور ہر روز اس میں سے تھوڑا پارسا کے یہاں بھیجتا اور وہ اس میں سے کچھ خرچ کرتا اور باقی گھڑوں میں رکھتا جاتا۔ ایک دن گھڑوں کو بھرا دیکھ کر سوچا کہ اگر یہ دس سیر ہو، دس درہم کو بیچوں گا اور اپنا سرانجام کروں گا اور اس زر سے پانچ بکریاں مول لوں گا۔ وے چھ چھ مہینے میں بنیں گی اور ہر ایک کے دو دو بچے ہوں گے۔ ہر سال پچیس بچے ہوں گے۔ دس برس میں ان کے بچوں سے کئی گلّے ہو جائیں گے۔ ان میں سے بعضوں کو بیچوں گا اور اس سے اوقات بسری کروں گا اور ایک رنڈی (عورت) کسی بڑے گھرانے کی، ڈھونڈ کر اس سے بیاہ کروں گا۔ نو مہینے بعد ایک لڑکا پیدا ہو گا تب اس کو تربیت کروں گا اور علم و ادب سکھاؤں گا۔ اگر کبھی بے ادبی کرے، اس عصا سے جو میرے ہاتھ میں ہے اسے ادب دوں گا۔ غرض اس خیال میں ایسا ڈوبا ہوا تھا کہ خیالی بے ادب لڑکے کو اپنے سامنے جان کر عصا اٹھا شہد اور گھی کے گھڑوں پر مارا۔ وے طاق پر دھرے تھے اور آپ نیچے اس کے مقابل بیٹھا تھا۔ جوں ہیں عصا ان پر لگا، وے ٹوٹ گئے، تمام شہد اور گھی اس کے سر، منھ، ڈاڑھی اور کپڑوں پر پڑا اور وے سب خیال یک بارگی جاتے رہے'' (خرد افروز جلد دوم، ص ۹۷)

اس اقتباس میں بھی ایک لفظ ایسا استعمال میں نہیں آیا جو عام بول چال کی زبان کا حصہ نہ ہو، حتیٰ کہ عربی و فارسی الفاظ پر بھی اردو زبان کے روزمرہ کا رنگ چڑھا ہوا ہے۔ لفظ ''بعض'' اردو جمع میں بعضوں'' کی صورت میں آیا ہے۔ اس طرح 'اوقات بسری'' کی بھی یہی صورت ہے۔ حفیظ الدین شعوری طور پر یہ کوشش کرتے ہیں کہ فارسی عربی لفظوں کے بجائے ایسے الفاظ لائیں جو اردو روزمرہ و بول چال میں استعمال ہوتے ہیں۔ مثلاً ایک جگہ ''گاڑھی دوستی'' لکھا ہے۔ ایک جگہ سخن سازوں، کے لیے ٹھیٹ اردو لفظ، بت بنو (باتیں بنانے والا) لائے ہیں۔ ساری کتاب میں یہی صورت نظر آتی ہے۔

''خرد افروز'' میں اٹھارویں صدی عیسوی میں بولی جانے والی زبان استعمال ہوئی ہے اور اسی لیے میر امن، افسوس، حیدری، ولا کی طرح بعض ایسے الفاظ ملتے ہیں، جو آج متروک ہو گئے ہیں مثلاً ''بھر آتیاں ہیں''۔ ''ہو سکتیں ہیں''۔ ''انھوں سے نہیں''۔ یے۔ وے۔ ندان وغیرہ۔ حرف جار کا۔ کی۔ کے۔ کا استعمال بھی ویسا ہی ہے جیسا حیدری اور ولا کے ہاں ملتا ہے۔ ''روزمرہ'' بھی ویسا ہی ہے جیسا کہ دوسرے نثر نگاروں کے ہاں ملتا ہے۔ بول چال کی سادہ

وسلیس زبان میں ترجمہ، تصنیف وتالیف فورٹ ولیم کالج کی نصابی ضرورت تھی۔ ہر وہ کتاب جو کالج کے لیے لکھوائی گئی یا وہاں سے شائع ہوئی اس کی نثر اسی مزاج اور اسی رنگ کی حامل ہے۔ کالج نے سادہ نویسی کی اسی روایت کو اردو میں عام کر کے اردو نثر کو رنگین اسلوب کے طلسم سے نکال کر جیتی جاگتی حقیقی زندگی سے قریب کر دیا۔ یہی اسلوب بیان ان متعدد کتبِ تواریخ میں ملتا ہے جو کالج کے لیے فارسی سے اردو میں ترجمہ کرائی گئیں اور جو آج تک اشاعت کی منتظر ہیں۔

''عیارِ دانش'' اپنے نئے نام ''خرد افروز'' کی وجہ سے گوشہ گم نامی میں پڑی رہی۔ اگر حفیظ الدین اس کا نام ''عیارِ دانش'' ہی رہنے دیتے یا ''انوار سہیلی'' (اردو) رکھ دیتے تو اس کی پہچان آسان اور اس کی مقبولیت عام ہو جاتی۔ دو سو سال پہلے کی یہ زندہ اردو نثر جدید روایتِ نثر کا ایک اہم مخرج ہے۔ اسی روایت کو خلیل علی خاں اشک نے آگے بڑھایا جن کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] خرد افروز جلد اول، شیخ حفیظ الدین احمد، ص ۲۔۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۲] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۷۶، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۷۹ء

[۳] عرضی (درخواست) کی اصل عبارت جمیل نقوی نے اپنی تصنیف ''اردو نثر کا ارتقا'' میں اصل سے نقل کی ہے، ص ۶۰، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی ۱۹۸۶ء

[۴] Origins of Modern Hindustani Literature , Source Material Gilchrist Letters, M,Atique Siddiqi P 126, Aligarh 1963

[۵] خرد افروز، جلد دوم، حفیظ الدین احمد، ص ۲۸۵، مرتبہ مشتاق حسین، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۶] ایضاً، ص ۲۸۵۔۲۸۶

[۷] خرد افروز، جلد اول ص ۳۰۴۔۳۰۵، لاہور ۱۹۶۵ء

[۸] The Annals of the college of Fort William, Thomas Roebuck, P26, Hindostani Press, Calcutta 1819.

[۹] خرد افروز جلد اول، ص ۲۹۸، محولہ بالا

[۱۰] خرد افروز، جلد اول، مقدمہ تھامس روبک، ترجمہ افتخار احمد صدیقی، ص ۲۹۹۔۳۰۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۱۱] ایضاً

[۱۲] خرد افروز جلد اول، ص ۲۹۲، محولہ بالا

[۱۳] اردو کی نثری داستانیں، گیان چند، ص ۴۴۵۔۴۴۶، اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۱۴] Linguistic Survey of India, G.A Grierson, Vol IX, Part I, P33, Motilal Banarsi Das, Delhi Reprint 1968.

گیارھواں باب

خلیل علی خاں اشک

اردو داستان نویسی اور سائنسی تالیف کی ابتدا۔ حالات و مطالعہ:
داستان امیر حمزہ، رسالۂ کائنات جو، نگار خانۂ چین وغیرہ۔

خلیل علی خاں اشک فورٹ ولیم کالج کے وہ ادیب ہیں جو اپنے نام سے زیادہ اپنے کام سے مشہور ہیں۔ ''داستانِ امیر حمزہ'' کو سب جانتے ہیں اور یہی ان کی اولیت ہے۔ خلیل احمد خاں اشک اہلِ زبان تھے اور اپنی تہذیب میں پوری طرح رچے بسے ہوئے تھے۔ جیسا کہ خود اشک نے لکھا ہے[۱] کہ خلیل علی خاں نام اور اشک تخلص تھا۔ ان کے سالِ ولادت و وفات نامعلوم ہیں انھوں نے بتایا ہے کہ وہ شاہجہاں آباد میں پیدا ہوئے اور بچپن ہی میں فیض آباد (اودھ) آ گئے اور یہیں سنِ تمیز کو پہنچے۔ یہ نواب شجاع الدولہ (۱۷۳۱ء۔۱۷۷۵ء) کا زمانہ تھا۔ ان کی تعلیم و تربیت یہیں ہوئی اور شہزادوں کی محفلوں میں امتیاز حاصل کیا۔ جہاں دار شاہ کی خدمت میں مدت تک باریاب رہے۔ جہاں دار شاہ کی وفات (۱۷۸۸ء) کے بعد وہ تلاشِ معاش میں سرگرداں رہے ۱۲۰۹ھ/۱۷۹۴ء میں وہ بنگال چلے آئے۔ یہاں بھی وہ حکمرانوں کی خلوت سے شرف اندوز ہوئے۔ کچھ عرصے بعد ۱۲۱۵ھ/۱۸۰۱ء میں کلکتے آ گئے لیکن یہاں کا مختلف ماحول دیکھ کر خانہ نشین ہو گئے۔ ایک دن انھیں قاضی القضات قاضی محمد نجم الدین خاں صاحب مولوی سعید الدین کی زبانی معلوم ہوا کہ انگریزی حاکموں نے لکھنؤ سے کئی شاعر بلوائے ہیں اور مرزا کاظم علی جواںؔ بھی فورٹ ولیم کالج میں ملازم ہو کر کلکتہ آئے ہیں۔ خلیل علی خاں اشک نہ صرف ان سے واقف تھے بلکہ لکھنؤ میں شعر و شاعری کا فن بھی ان سے حاصل کیا تھا۔ اشک بے تامل ان کی خدمت میں حاضر ہوئے۔ جوان خلوص سے ملے اور کہا کہ تعجب ہے کلکتہ میں رہتے ہوئے تم اب تک جان گل کرسٹ سے نہیں ملے۔ انھوں نے کمپنی بہادر کے حکم سے بڑے صاحب (ریذیڈنٹ) مسٹر اسکاٹ کو لکھنؤ سے قصہ گو بھجوانے کے لیے لکھا ہے اور وہاں سے کوئی قصہ گو آنے کو تیار نہیں ہے۔ جواںؔ نے کہا کہ اس سلسلے میں تم ان سے ملاقات کرو۔ جواںؔ انھیں اپنے ساتھ لے گئے۔ گل کرسٹ اشک سے مل کر خوش ہوئے اور ان کی ملازمت کے لیے حتی المقدور کوشش کرنے کا وعدہ کیا اور ساتھ ہی زبانِ ریختہ میں قصہ امیر حمزہ تصنیف کرنے کی فرمایش کی۔ خلیل علی خاں اشک اس کام میں مصروف ہو گئے۔ ابھی چند داستانیں ہی لکھی تھیں کہ ''سبب سے زمانے کی ناتواں بینی کے ''طبیعت پر گرانی گزری'' اور کام یونہیں چھوڑ کر پھر خانہ نشین ہو گئے۔ یہ احوال سن کر مولوی سعید الدین انھیں ہربرٹ ہارنگٹن (Herbert Harrington) کے پاس لے گئے۔ یہ وہی صاحب ہیں جو ۱۸۰۱ء۔۱۸۰۶ء تک شعبۂ فارسی سے بحیثیت پروفیسر وابستہ رہے اور فورٹ ولیم کالج آنے سے پہلے صدر دیوانی کلکتہ میں ماتحت جج کے عہدے پر فائز تھے۔ ہارنگٹن نے انھیں تسلی دی اور وعدہ کیا کہ ان کی خاطر سے وہ کالج کونسل کو خط

لکھیں گے۔ جلد ہی ان کی شفقت سے اشک برسر روزگار ہو گئے اور پھر گل کرسٹ نے انھیں ہارنگٹن سے مانگ لیا۔

جیسے ہی وہ شعبۂ ہندوستانی میں آئے گل کرسٹ، رات کے کھانے کے بعد، اشک کو لے کر، کالج کے اوپر کے کمرے میں طلبہ کے ساتھ بیٹھ جاتے اور اشک وہاں داستان سناتے۔ اشک اردو میں بولتے اور گل کرسٹ انگریزی میں ترجمہ کر کے طلبہ کو بتاتے جاتے اور ساتھ ہی زبان کے نکات کی بھی وضاحت کرتے جاتے۔ گل کرسٹ نے کہا کہ اس طریقے سے طلبہ کو بہت فائدہ پہنچا۔ کچھ دن کے بعد جب یہ مجلس برخاست ہوئی تو اشک ۹/اگست ۱۸۰۳ء کو تیس روپے ماہوار پر منشی مقرر کر دیے گئے۔ گل کرسٹ نے کہا کہ کچھ دن بعد کوئی ''کام لائق تمھارے تجویز ہوگا''۔ اب دن میں وہ انگریزی طلبہ کو پڑھاتے اور دوسری سرکاری فرمائشوں کو بجالاتے اور رات کو امیر حمزہ کا قصہ تحریر کرتے۔ اسی زمانے میں انھوں نے رسالہ ''کائنات جو'' تصنیف کیا۔ اسی زمانے میں قصہ رضوان شاہ، جو نگار خانۂ چین (گلزارِ چین) کے نام سے موسوم ہے، مسٹر ریکٹس مارڈانٹ (Ristetts Mordaunt) کی فرمائش پر تصنیف کیا۔ ۱۲۱۹ھ/ ۱۸۰۵ء میں انھیں کے لیے اور انھیں کی فرمائش پر ''ابتدائے بنیاد دلّی سے سنہ حال تک شاہ عالم کے'' دلّی کے بادشاہوں کے احوال لکھے اور ''انتخابِ سلطانیہ'' اس کا تاریخی نام رکھا۔ ۳۰ ستمبر ۱۸۰۵ء کو کالج کونسل نے انھیں منشی درجہ اول مقرر کر کے تنخواہ چالیس روپے ماہوار کر دی[۲] ۱۸۰۹ء/ ۱۲۲۴ھ میں اشک نے ابوالفضل کی فارسی تالیف ''اکبرنامہ'' کا اردو میں ترجمہ کیا اور ''کتاب واقعاتِ اکبر'' اس کا تاریخی نام رکھا[۳] اور ۱۲۲۶ھ/ ۱۸۱۱ء میں محمد منصور سعید ابوالفرح خلیل کی کتاب ''اوصاف الملوک وطرق خرد بہم'' کا ''منتخب الفوائد'' کے تاریخی نام سے اردو میں ترجمہ کیا[۴] اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ۱۸۱۱ء تک کالج سے ضرور وابستہ رہے اس کے بعد کچھ معلوم نہیں ہوتا کہ وہ کہاں گئے اور کیا کرتے رہے۔ اگر کالج سے وابستہ رہتے تو ترجمے وتالیف کا کوئی نہ کوئی کام ان سے ضرور لیا جاتا۔ ممکن ہے کہ اسی زمانے میں بیمار ہو کر اللہ کو پیارے ہو گئے ہوں۔ ان کے سارے کام اب تک چھپ کر سامنے نہیں آئے لیکن ان کا نام ''داستانِ امیر حمزہ'' کی اولیت کے باعث تاریخ ادب میں ہمیشہ محفوظ رہے گا۔

خلیل علی خاں اشک نے فورٹ ولیم کالج سے وابستگی کے زمانے میں کل چھ کتابیں ترجمہ وتصنیف کیں جن میں سے صرف ایک یعنی ''داستانِ امیر حمزہ'' کالج سے شائع ہوئی۔ باقی پانچ خطی نسخوں کی صورت میں محفوظ رہیں اور اب ہمارے دور میں دو کتابیں: ''نگار خانۂ چین'' اور ''کائنات جو'' ڈاکٹر عبادت بریلوی نے دریافت کر کے مرتب و شائع کیں۔ آئندہ سطور میں ہم اشک کی تصانیف وتراجم کا مطالعہ کریں گے۔

(۱) داستانِ امیر حمزہ: خلیل علی خاں اشک کی یہ پہلی تالیف ہے جو انھوں نے فورٹ ولیم کالج سے وابستہ ہونے کے فوراً بعد، گل کرسٹ کی فرمائش پر، ۱۲۱۵ھ/ ۱۸۰۱ء میں مکمل کی۔ ڈاکٹر گیان چند کے مطابق اس کا ماخذ فارسی زبان کی تالیف ہے جو ''رموز حمزہ'' کے نام سے جانی جاتی ہے۔ ''یہ ایک مخصوص کتاب کا نام ہے جس کے مخطوطے بھی ملتے ہیں اور مطبوعہ ایڈیشن بھی۔ یہ طہران سے بھی شائع ہوئی اور نول کشور پریس سے بھی۔ اس کے سات حصے ہیں۔ طہران کا ایڈیشن دو جلدوں میں ہے پہلی جلد میں تین حصے اور دوسری جلد میں سات حصے ہیں۔ ان مختصر حصوں کو اردو کے ضخیم دفتروں کی ابتدائی شکل سمجھیے چنانچہ ان حصوں میں دو کو علیحدہ نام بھی دیا گیا ہے: ایرج نامہ اور صندلی نامہ۔ رموز حمزہ اردو میں نہیں ملتی'' [۵] لیکن اس کے برخلاف اشک نے اپنا ماخذ ملا جلال بلخی کی تصنیف بتایا ہے۔

اردو میں ''داستانِ امیر حمزہ'' لکھنے کی اولیت کا شرف اشک کو حاصل ہے اور اسی کی کوکھ سے بعد میں نول

کشور پریس کی ۴۶ ضخیم جلدیں جنم لیتی ہیں جن میں سے چند اخذ و ترجمہ کے ذیل میں آتی ہیں اور باقی زیادہ تر طبع زاد ہیں۔ اشک کی امیر حمزہ فورٹ ولیم کالج سے ۱۸۰۳ء پہلی بار ہوئی [۶] اور اس کے بعد اس کے متعدد ایڈیشن مختلف اشاعتی اداروں سے آج تک چھپتے چلے آتے ہیں۔ میرے کتب خانے میں موجود اس کے چھ ایڈیشن اس وقت میرے سامنے ہیں۔ اس کتاب کو پہلے مطبوعہ ایڈیشن کو بنیاد بنا کر مرتب و شائع کرنے کی اس لیے ضرورت ہے کہ اشک کی یہ تصنیف داستانِ امیر حمزہ کے سلسلے کی اردو داستانوں کی عمارت کی بنیاد کا پہلا پتھر ہے۔

''داستانِ امیر حمزہ'' کے ''سبب تالیف'' میں اشک نے بتایا ہے کہ یہ کس کی فرمائش پر کب اور کس لیے لکھی گئی ہے اور قصے کے آخر میں اسی سلسلے کی دوسری ضروری معلومات بھی فراہم کی ہیں اور لکھا ہے کہ:

''یہ احقر العباد قصد رکھتا تھا کہ بائیسوں جلدوں کو تصنیف کرے۔ پر زمانے نے نہ چاہا، جس پر بھی اس اول میں اسی داستان مع مفرد و مرکب لکھی ہیں...... بعضی داستان اس میں دو داستان کی ہیں اور بعض تین کی۔ سب ملا کر اسی داستان ہوئی۔ یہ تصنیف ملا جلال بلخی کی ہے۔ اس جلد کو مولدِ قصہ کہتے ہیں یعنی بنیاد قصہ۔ اس چار جلد تک قصہ خورد سال ہے یعنی لڑکا۔ اور ''ہرمز نامہ'' کی جلدوں کو نوجوانی قصہ کہتے ہیں اور کوچک باختر و بالا باختر، عینِ جوانی۔ غرویا اور شمالیہ و پائین باختر اور ایرج نامہ کی جلدوں کو آخر جوانی مشہور کیا ہے۔ ''صندلی نامہ'' کی جلدوں کا نام شروعِ پیری رکھا ہے اور تورج نامہ کو عینِ پیری۔ ''لعل نامہ'' میں قصہ آخر ہوتا ہے۔ ان نو دفتروں میں بائیس جلدیں مشہور کی ہیں۔ ان سب میں احوال صاحبِ قرآن کا ہے اور کوئی عیاری، چرتر یا حکایت زمانے میں ایسی نہ ہوگی جو اس قصے سے باہر ہوگی۔ چنانچہ استادوں نے عجیب عجیب طرح کی لڑائیاں، خانہ جنگیاں، قلعہ گیریاں، شب خون، قزاقی، حصار بائیاں کہی ہیں اور چوریاں، عیاریاں، مکاریاں، جہاں تک ہیں سب اس میں ہیں۔ عشق اور طلسم اقسام کے۔ غرض کوئی افسانہ اس سے باہر نہیں۔ سنہ بارہ سے سترہ (۱۲۱۷ھ) مطابق اٹھارہ سو دو عیسوی کے یہ جلد (نقل) دفتر خانے میں مسٹر جان گل کرسٹ صاحب...... کے تیار ہوئی'' [۷]

''داستانِ امیر حمزہ'' کا ڈھانچا وہی ہے جو فارسی داستان کا ہے جسے اشک نے ملا جلال بلخی سے منسوب کیا ہے۔ قصے کی حد تک اشک نے اصل فارسی قصے کی پیروی کی ہے لیکن باقی بیانات میں ہندوستانی کلچر کو اس طرح سمو دیا ہے کہ یہ داستان ہندوستان کی تہذیب کے رنگ میں رنگ گئی ہے۔ کھانا پینا، طرز زندگی رسم و رواج، ادب آداب، طور طریقے، جنگ اور معرکوں کے رنگ ڈھنگ سب پر ہند مسلم کلچر کی چھوٹ ہے۔

اشک کی ''داستان امیر حمزہ'' میں سب مفرد و مرکب داستانوں کو ملا کر ۸۸ داستانیں ہیں اور یہ سارے قصوں اور ضخیم داستانوں کی بنیادیں ہیں۔ یہاں دو کردار زیادہ نمایاں ہوتے ہیں۔ ایک امیر حمزہ کا اور دوسرا عمرو عیار کا۔ امیر حمزہ خیر و نیکی کی تمثیل ہیں اور عمرو عیار اپنی عیاریوں اور تمسخر سے سارے قصے میں جان ڈال دیتے ہیں۔ حکیم بزر جمہر کا کردار حکمت و دانش کی تمثیل ہے جو اپنی عقل و حکمت سے پے چیدہ سے پے چیدہ مسئلوں کی گتھیاں سلجھا دیتا ہے۔ سارے کردار مثالی کردار ہیں۔ قوتِ تخیل سے زمان و مکان کے فاصلے مٹ جاتے ہیں اور ہر مشکل آسان ہو جاتی ہے اور داستان سننے یا پڑھنے والا خود بھی تخیل کے پروں پر اڑنے لگتا ہے۔ زوال پذیر معاشرے میں نیا حوصلہ بلند کرنے کے لیے اس دور میں ان داستانوں نے ایک ایسی روح پھونکی کہ پست ہمتی بلند حوصلگی سے بدل گئی اور فرد و معاشرے کو کھلے مرغزار اور وسیع میدان نظر آنے لگے۔ داستانیں بتاتی ہیں کہ مشکل موقع پر کیا کرنا چاہیے۔ شکست کو فتح میں کیسے

بدلا جا سکتا ہے۔ متضاد کرداروں کی مدد سے زندگی کو کیسے سنوارا جا سکتا ہے۔ یہ داستانیں فکر و خیال، عمل و کاہلی اور متضاد قوتوں کے ملاپ سے نئی زندگی کا راستہ دکھاتی ہیں۔ اٹھارویں صدی عیسوی نے جس غم و اندوہ اور شکست و انتشار کو جنم دیا تھا اور جس کی آواز ہمیں میر کی شاعری میں سنائی دیتی ہے، انیسویں صدی کے ذہن نے غم و الم اور انتشار و شکست کی اس لے کو ان داستانوں کے ذریعے ٹھنڈا کر دیا اور فتح و نصرت کی آواز داستانوں کی نفیریوں اور نقاروں سے بلند ہونے لگی۔ اس دور میں داستانوں کی مقبولیت کا بنیادی سبب یہ تھا کہ ''ہند مسلم کلچر'' تبدیلی کے لیے آمادہ ہو رہا تھا۔ انیسویں صدی میں ان داستانوں نے احساسِ شکست کے گرم سرخ لوہے کو داستانوں کے ٹھنڈے پانی میں بجھانے کا عمل کیا۔ انھیں پڑھ کر خیر و شر، عقل مندی و حماقت، عمل اور بے عملی اور اچھے برے میں تمیز کرنے کی قوت تازہ ہو جاتی ہے۔ خلیل علی خاں اشک کی یہ داستان اس سمت میں پہلا بڑا قدم تھا اور یہی پہلا قدم ''داستان امیر حمزہ'' کو اولیت کے مسند پر بٹھا دیتا ہے۔ اس طرح اس داستان نے ایک طرف نو آموزوں کو سادہ و سہل زبان میں اردو زبان و کلچر سکھانے کا کام کیا اور ساتھ ہی وہ اثر بھی پیدا کیا کہ داستان گوئی کی روایت نے داستان نویسی کی طرف رخ کر لیا۔

قصہ چار درویش (میر امن)، آرائش محفل (حیدری)، مذہبِ عشق (نہال چند لاہوری)، مادھونل اور کام کنڈلا (ولا) وغیرہ قصہ گوئی کے ذیل میں آتے ہیں لیکن ''داستانِ امیر حمزہ'' ہیئت و مواد اور طرز بیان کے اعتبار سے داستان ہے۔ یہ اردو زبان میں لکھی جانے والی پہلی داستان ہے۔ قصے میں سمٹاؤ ہوتا ہے، داستان میں پھیلاؤ ہوتا ہے۔ ایک داستان ایک رات کو سنانے کے لیے لکھی جاتی ہے۔ اشک کی ''داستانِ امیر حمزہ'' میں پھیلاؤ کے ساتھ جو سمٹاؤ ہے اس کا سبب یہ ہے کہ یہ داستان انھوں نے فورٹ ولیم کالج کے نو آموز انگریز افسروں کے لیے لکھی تھی اور اس کے پھیلاؤ کا رخ کتر بیونت کر کے، سمٹاؤ کی طرف کر دیا تھا۔ آنے والے زمانے میں جو داستانیں لکھی گئیں ان کے قارئین انگریز نہیں بلکہ اہلِ زبان تھے۔ ایسے قارئین جو اس تہذیب میں رچے بسے ہوئے تھے۔ اس طرح قاری کے بدلنے سے آئندہ کی داستانوں کی زبان، طرز ادا اور ان کا رنگ بھی بدل گیا۔ گل کرسٹ نے اشک سے کہا تھا: ''اس قصے کو زبان میں اردوئے معلّٰی کی لکھ کہ صاحبان مبتدیوں کے پڑھنے کو آسان ہووے''۔ سادہ اردوئے معلّٰی میں داستان کہنا یا لکھنا یہی اس نثر کا جوہر ہے اور یہی اشک کی ہنر مندی ہے۔ مثال کے طور پر یہ عبارت پڑھیے:

> ''ان دنوں موسم گرما تھا۔ دل آرام نے بوڑھے کو کہا: ان دنوں تم کو بڑی محنت معلوم ہوتی ہوگی۔ تم یہ کام کرو کہ پہاڑ تلے کہیں بڑا گڑھا تلاش کر کے اس میں لکڑیوں کو جمع کرو کہ جاڑے میں مہنگی بکیں۔ اس نے پھر سمجھا کہ سچ کہتی ہے۔ خدا کے فضل سے گھر میں کھانے کو ہے۔ پہاڑ کے دامن میں ایک غار تلاش کر کے اس میں لکڑیاں جمع کر کے ڈھیر کیا اور اپنے گھر میں آ کر آسودگی سے رہنے لگا۔ کتنے دن بعد جب جاڑے کا موسم آیا، اتفاقاً بادشاہ اس پہاڑ کے نیچے شکار کھیلنے کو آیا اور اس روز وہاں اترا۔ اس روز رات کو ایسی برف پڑی کہ تمام لشکر مارے سردی کے مر جاتا۔ لوگوں نے جا کر ان لکڑیوں کے ڈھیر پر سے پتھر دور رکھے اور آگ لگا دی اور تمام رات سارے لشکر نے آگ تاپ تاپ کر اپنی جانیں بچائیں۔ صبح کو بادشاہ کوچ کر کے اپنے قلعے میں داخل ہوا۔ جب وہ لکڑ ہارا دو تین دن کے بعد اس غار پر آیا کیا دیکھتا ہے کہ تمام لکڑیاں جل کر راکھ ہو گئیں۔ بیٹھ کر خوب رویا۔ لیکن اس مکان میں سونے

کی کان تھی۔ اس آگ کی گرمی سے تاؤ کھا کر سلیس پتھر کی صورت بن کر رہ گئیں۔ اس بوڑھے نے واسطے دل آرام کے دکھلانے کے گئی گرا ہم اس کوئلے سے بھر لیے اور ایک اس میں سے پتھر کی سل اٹھائی کہ یہ عورتوں کے مصالحہ پیسنے کو خوب ہے۔ دل آرام کو وہ کوئلے دکھلائے اور وہ سِل دی۔ دل آرام کی آنکھوں میں اس پتھر کے اوپر کچھ نقش سے نظر آئے۔ از بس کہ عاقلہ تھی، چھری کی نوک سے کھرچ کر دیکھے تو سونا ہے۔ بہت خوش ہوئی۔ خدا کا شکرانہ ادا کیا اور بوڑھے سے پوچھا: ایسے پتھر وہاں اور بھی ہیں؟ کہا بہت پڑے ہیں۔'' [۸]

ساری داستان بول چال کی اسی سادہ و سہل زبان میں لکھی گئی ہے۔ اس اقتباس میں ایک لفظ بھی ایسا نہیں ہے جو عام بول چال کی زبان کا حصہ بن کر پہلے سے سب کی زبان پر نہ چڑھ گیا ہو۔ اس عبارت کو پڑھتے ہوئے کوئی لفظ ایسا نہیں ملتا جسے لغت میں دیکھنے یا کسی سے پوچھنے کی ضرورت پڑتی ہو۔ یہاں کوئی منفرد اسلوبِ بیان نظر نہیں آتا۔ محسوس ہوتا ہے کہ کام کی بات کام کی زبان میں سیدھے سبھاؤ بیان کی جارہی ہے۔ اس کا لہجہ بول چال کی زبان کا لہجہ ہے۔ کئی جگہ جملہ اپنے سے پہلے جملے سے کٹ جاتا ہے لیکن بولتے وقت ہم بھی ایسا ہی کرتے ہیں۔ جملوں کا گہرا ربط بولتے وقت بولنے کی عبارت میں قائم رکھنے کا خیال نہیں کیا جاتا۔ یہ بات لکھتے وقت کی جاتی ہے۔ اشکؔ نے بول چال ہی کی زبان میں یہ داستان کہی ہے اور سارے مناظر، سارے رسم ورواج کا بیان، سارے ادب آداب، جنگ و جدال کے بیان، عشق و عاشقی کے قصے اسی سادہ و سلیس زبان میں ادا کیے ہیں۔ یہاں جملے چھوٹے ہیں۔ بول چال کی زبان میں عام طور پر چھوٹے جملے ہی استعمال ہوتے ہیں لیکن ساتھ ہی اس داستان کے اسلوبِ بیان میں یکسانیت ہے۔ اظہار میں قدرے کچا پن ہے۔ یہاں وہ رچاؤ نہیں ہے جو میر امن کے ہاں محسوس ہوتا ہے اور نہ ویسی روانی ہے جیسی آرائشِ محفل (حیدری) کی سادہ نثر کا عام ڈھنگ ہے لیکن بات پورے طور پر داستان پڑھنے یا سننے والے تک ضرور پہنچ رہی ہے۔ یہی اس نثر کا مقصد تھا۔ فورٹ ولیم کالج کے زیرِ اثر نثر نویسی کی جو نئی روایت وجود میں آرہی تھی اشک کی یہ نثر اس پر پوری اترتی ہے۔ بعد میں آنے والے لکھنؤ کے داستان گویوں نے، اپنے مخصوص تہذیبی مزاج کی وجہ سے، نثر کی اس سادگی کو اختیار نہیں کیا بلکہ نثر کو رنگین، مسجع ومقفیٰ اور عربی و فارسی الفاظ استعمال کر کے اس رنگ سے قریب رکھا جو اس تہذیب کا پسندیدہ رنگ تھا۔ یہی وہ نثر تھی جو طبقۂ خواص میں مقبول تھی اور ابھی یہ طبقہ سارے معاشرے میں مرکزِ نگاہ تھا۔ لکھنوی داستانوں کی نثر پر فارسی ترکیبِ نحوی کا اثر گہرا ہے نثری جملے کی فارسی ترکیب نحوی کی وجہ سے یہ نثر ہمارے جدید لہجے اور طرزِ بیان سے دور ہے جب کہ ''باغ و بہار'' آرائشِ محفل (حیدری)، وِلاؔ کی ''مادھونل اور کام کنڈلا'' اور اشک کے ''نگار خانۂ چین'' میں اردو نثر فارسی ترکیب نحوی سے آزاد ہو رہی ہے یا بڑی حد تک آزاد ہو گئی ہے۔ تہذیب کے اثرات کس طرح تخلیقی ذہنوں اور معاشرہ وفرد کو متاثر و مغلوب کر دیتے ہیں، فورٹ ولیم کالج کی داستانی نثر اور انیسویں صدی میں لکھنؤ، رام پور اور دلّی میں لکھی جانے والی داستانی نثر اس کی واضح مثال ہیں۔

(۲) رسالۂ کائنات جو: یہ اشک کی دوسری کتاب ہے۔ لفظ جَوّ کے معنی خلا اور ہوا کے ہیں۔ اشک نے لکھا ہے کہ ''جَوّ نام ہے بیچ کا زمین و آسمان کے یعنی یہ جو زمین سے آسمان تک وسعت ہے اس کو'' جَوّ'' کہتے ہیں'' [۹] یہی اس رسالے کا موضوع ہے جسے اشک نے دس فصلوں (ابواب) میں بیان کیا ہے۔ اشکؔ نے یہ رسالہ جان گل کرسٹ کے کہنے پر ہربرٹ ہارنگٹن کے لیے ۱۲۱۷ھ/۱۸۰۲ء میں تصنیف کیا تھا۔ گل کرسٹ کے خط بنام کالج کونسل مورخہ

۱۹راگست ۱۸۰۳ء سے معلوم ہوتا ہے کہ ''رسالۂ کائنات جو'' شائع ہو چکا تھا[۱۰] لفظ تصنیف سے یہ بات بھی واضح ہوجاتی ہے کہ یہ کسی فارسی یا عربی کتاب کا اردو ترجمہ نہیں ہے بلکہ اشک نے اپنے علم اور مختلف عربی فارسی کتابوں کی مدد سے یہ رسالہ اردو زبان میں لکھا ہے۔ اس رسالے میں اصطلاحات زیادہ تر عربی زبان سے لی گئی ہیں کہ یہی اس زمانے میں مدرسوں میں رائج تھیں لیکن جہاں ضرورت پڑتی ہے اشک وہاں اردو الفاظ یا اصطلاحات بھی لکھ دیتے ہیں۔ یہ اردو زبان کی پہلی سائنسی تصنیف ہے۔ اس کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اردو نثر میں اتنی قوت وصلاحیت ہے کہ وہ قصہ کہانیوں کے علاوہ سائنسی وتاریخی موضوعات کے لیے بھی آسانی سے استعمال ہوسکتی ہے۔ اصطلاحات کے علاوہ اس کی عبارت بھی بول چال کی زبان سے قریب ہے۔ گاہ گاہ فارسی ترکیب نحوی کا اثر البتہ نمایاں ہے جو ''داستان امیر حمزہ'' میں بے حد کم نظر آتا ہے۔ یہ اقتباس پڑھیے جس سے اردو زبان کے سائنسی اظہار کی قوت کو محسوس کیا جاسکتا ہے:

''زلزلے کا باعث یہ ہے کہ بخاراتِ کثیف دھویں کے، مرکب ہو کر بیچ زمین کے محتبس ہوتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ اس سے نکلیں۔ جب راہ نکلنے کی نہیں پاتے، زمین کو جنبش میں لاتے ہیں یعنی ان کے زور وحرکت سے زمین میں لرزہ پیدا ہوتا ہے، وہ زلزلہ ہے جس کو ''بھیں چال'' کہتے ہیں۔ بعضے اوقات یہ بھی ہوا ہے کہ زلزلے میں جنبش کے بعد زمین شق ہوئی اور اس جائے شعلہ آگ کا نکلا۔ ایک کتاب ہے ''عقول عشرہ'' اس میں زلزلے کی عجیب عجیب نقلیں لکھی ہیں۔ چنانچہ کسی وقت میں ایک ملک کے درمیان زلزلہ نہایت زور سے ہوا تھا کہ وہ شہر دریا کے کنارے تھا۔ بعد وقفہ حادثہ دیکھیں تو دریا عمارت کی دوسری طرف جاری ہوا اور وہ عمارت اس کے دوسرے کنارے پر ہوگئی.........''[۱۱]

''رسالۂ کائنات جو'' کی نثر سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اشک کو زبان وبیان پر قدرت حاصل ہے اور وہ موضوع کی مناسبت سے زبان کو استعمال کرنے اور سادہ وصاف زبان میں اپنا مطلب ادا کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ اس کی نثر سے کم سے کم لفظوں میں موضوع کو بیان کرنے کی قوت کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ ہر جملہ بات کو آگے بڑھا رہا ہے اور دہرانے کے عمل سے پاک ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اپنے موضوع کو بیان کرنے والا اصاف ذہن کا مالک ہے اور اردو زبان کے جملے کی ساخت اس کی اپنی ترکیبِ نحوی کے مطابق چل رہی ہے اور بات چیت کے لہجے کی وجہ سے کہیں کہیں فعل (Verb) کی نشست بدل گئی ہے۔ بات چیت میں اکثر یہی ہوتا ہے۔ یہ صورت آج کی نثر میں بھی مکالمے کی زبان میں ملتی ہے۔

(۳) نگار خانۂ چین: جس کا ایک نام ''گلزارِ چین'' بھی ہے، اشک کی تیسری کتاب ہے۔ رایل ایشیاٹک سوسائٹی لندن کے قلمی نسخے کے مطابق اس کا نام ''گلزارِ چین'' ہے لیکن خود اشک کے قطعۂ تاریخ سے واضح ہوتا ہے کہ اس کا نام ''نگار خانۂ چین'' ہے:

کہا کہ واقعی کیا خوب ہیں لکھے یہ جز بجا ہے کہیے گر اس کو ''نگار خانۂ چین''

''انتخاب سلطانیہ'' میں بھی اشک نے اس کا نام ''نگار خانۂ چین'' ہی لکھا ہے اور یہی اصل نام ہے۔

''نگار خانۂ چین'' میں اشک نے رضوان شاہ اور روح افزا پری زاد کا قصہ بیان کیا ہے۔ اس قصہ کو، جیسا کہ رایل ایشیاٹک سوسائٹی لندن کے نسخے سے معلوم ہوتا ہے، انھوں نے ''جے۔ ایچ لویٹ (J.H.Lovett)[۱۲] کی خاطر اردوئے معلّٰی کی زبان میں ۱۲۱۹ھ/۱۸۰۴ء میں تیار کیا کہ ''اس کے مطالعہ فرمانے سے طبیعت کو فرحت حاصل

ہو"، لیکن "نگارخانۂ چین" کا وہ نسخہ جو ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں محفوظ ہے، اس کے دیباچے میں اشک نے لکھا ہے کہ ولزلی کے عہد میں سن ہجری بارہ سو انیس اور اٹھارہ سو چار عیسوی میں مسٹر مور ڈانٹ رکٹس (Mordaunt Ricketts) کی خاطر زبان اردوئے معلیٰ تیار کیا[۱۳] معلوم ہوتا ہے کہ اشک نے کم از کم اس کے دو نسخے تیار کیے یا کرائے تھے اور دو مختلف ممدوحین کو الگ الگ ان کے نام کے ساتھ، ذرا سی عبارت بدل، کر پیش کیے تھے۔ "نگارخانۂ چین" میں کہیں بھی گل کرسٹ کا نام نہیں آیا۔ "انتخابِ سلطانیہ" میں اشک نے لکھا ہے کہ انھوں نے "نگارخانۂ چین مسٹر مارڈانٹ رکٹس کے واسطے تصنیف کیا ہے"[۱۴]

اشک نے "نگارخانۂ چین" کو "تصنیف" بتایا ہے گویا یہ ان کا طبع زاد قصہ ہے۔ آپ کو یاد ہوگا کہ کاظم علی جوانؔ سے جب کلکتہ میں اشک کی ملاقات ہوئی تو انھوں نے بتایا تھا کہ کالج میں قصہ گو کی جگہ خالی ہے اور جب وہ کالج پہنچے تو یہی کام گل کرسٹ نے اشک سے لیا تھا۔ وہ روز رات کو طلبہ کے سامنے داستان گوئی کرتے تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ فیض آباد و لکھنؤ کے قیام کے زمانے میں وہ داستان گوئی کرتے تھے اور جوانؔ ان کے اس پہلو سے واقف تھے۔

"نگارخانۂ چین" کے قصے کی خاص بات یہ ہے کہ مختصر ہونے کے باوجود اس میں فنِ داستان گوئی کے سارے پہلو اور دلچسپی کا وہ سارا سامان موجود ہے جس سے لوگ داستان میں دلچسپی لیتے تھے۔ یہ قصہ بھی روایتی انداز میں اس طرح شروع ہوتا ہے کہ بلادِ چین میں ایک بادشاہ تھا۔ عادل، باذل، رعیت پرور، غریب نواز لیکن اولاد کی نعمت سے محروم تھا۔ اسی کے ساتھ قصے میں صاحبِ تدبیر، عاقل و دانش مند وزیر کا ذکر آتا ہے جو ہر مشکل کا حل نکال لیتا ہے۔ بادشاہ ترکِ دنیا کے خیال سے جنگل چلا جاتا ہے، وہاں ایک پیر مرد سے ملاقات ہوتی ہے جو بادشاہ کو ایک انار دیتا ہے اور ہدایت کرتا ہے کہ اس کے کچھ دانے اپنی محبوبہ کو کھلائے اور باقی خود کھالے۔ بادشاہ واپس آ کر ایسا ہی کرتا ہے اور اس کے ہاں پھول سا بیٹا رضوانِ شاہ پیدا ہوتا ہے۔ اسی کے ساتھ کہانی کا ہیرو داستان میں داخل ہو جاتا ہے اور سارا قصہ اس کے اردگرد گھومنے لگتا ہے۔ پھر طرح طرح کے عجیب و غریب واقعات پیش آتے ہیں۔ روح افزا پری رضوان شاہ پر عاشق ہو جاتی ہے اور ہیرو اور پھر ہیروئن پر رونگٹے کھڑے کر دینے والے واقعات گزرتے ہیں۔ ان واقعات کے دوران وزیرزادی میمونہ، بدرہ جادوگرنی، ملکِ قاقم کا بادشاہ، یعقوب معظم، حضرت سلیمان کا وزیر آصف بن برخیا اپنی "بیاض" کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ قصے کے حیرت انگیز واقعات سننے یا پڑھنے والے کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں اور آخر میں مہمات، پریشانیوں اور تکالیف سے گزر کر آدم زاد رضوان شاہ اور پری زاد روح افزا کی شادی ہو جاتی ہے۔ رضوان شاہ دشمنوں سے ایک خوں ریز جنگ کے بعد روح افزا کے تختِ سلطنت پر بیٹھ جاتا ہے اور روح افزا سے دونوں ملکوں میں ایک ایک سال رہنے کے وعدے کے بعد اپنے ملکِ چین واپس آ جاتا ہے۔

اس داستان میں وہ سب کچھ ہے جو بڑی داستانوں میں ہوتا ہے۔ یہاں بھی بادشاہ ہیں، وزیر اور شہزادے ہیں۔ عشق و عاشقی کی وارداتیں ہیں وصل کا بیان ہے۔ مہمات ہیں، جنگیں ہیں، خطرناک دریائی سفر ہیں، سحر ہے جادو ہے۔ جادوگرنیاں اور جادوگر ہیں، طلسمات ہیں، میدانِ جنگ کے نقشے ہیں، رسم و رواج کا بیان ہے۔ شادی بیاہ کی رسمیں ہیں اور ان سب کے ساتھ وہ نکھرا ستھرا سلیس بیان ہے جس سے داستان میں گہری دلچسپی برقرار رہتی ہے اور قصہ آگے بڑھتا رہتا ہے۔ ربط و تسلسل اور بیک وقت رنگین و سادہ اسلوبِ بیان اس مختصر داستان کی اصل خوبی ہے اور اسی لیے پڑھنے والا اس داستان کو ایک سانس میں پڑھ جاتا ہے۔

اس داستان کا اسلوب بیان، گل کرسٹ کی خواہش و ہدایت کے مطابق لکھی جانے والی ''داستان امیر حمزہ'' کی طرح سادہ نہیں ہے۔ یہ قصہ، جیسا کہ اشک نے دیباچے میں لکھا ہے کہ ''ہنری لو یٹ.....کی خاطر اردوئے معلیٰ کی زبان'' میں لکھا گیا ہے، اسی لیے یہاں عبارت کی سادگی میں بیان کی رنگینی بھی شامل ہے اور ''داستان امیر حمزہ'' کے مقابلے میں رنگین فارسی اسلوب بیان کا اثر قدرے نمایاں ہے۔ ''نگار خانۂ چین'' پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ اشک کا قلم اور زبان یہاں زیادہ آسانی اور آزادی سے داستان لکھ یا کہہ رہے ہیں۔ داستانِ امیر حمزہ کی طرح بالکل سادہ عبارت میں داستان لکھنا اور مقبول و مروّج روایت کے تسلط سے آزاد ہونا اس دور کے ادیب کے لیے کوئی آسان کام نہیں تھا۔ ہر دور کی مروّج و مقبول روایت ادیب کے ذہن کو اسی طرح اپنے حصار میں لیے رکھتی ہے اور اسی لیے یہاں اشک کے اسلوبِ بیان میں دو انداز ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ جہاں رنگینی کھل کر سامنے آتی ہے وہاں نثر پر مروجہ اسلوب غالب آ جاتا ہے۔ استعارے کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے، تشبیہ کی کلیاں کھلنے لگتی ہیں اور مقفّیٰ عبارت کا ہلکا سا اثر نمایاں ہو جاتا ہے اور نثر کی یہ صورت بن جاتی ہے:

''تمام روز صحبتِ عیش و نشاط کی گرم رہی۔ جب شام کا وقت نزدیک آیا رقاص وقت فلکِ نیلی پوش نے دایرہ آفتاب کا صندوق میں مغرب کے رکھا اور دفِ سیمیں ماہتاب غلافِ مشرق سے نکالا۔ ہر طرف کو جھاڑوں کی روشنی ہوئی.........''

شاہزادہ رضوان شاہ بھی اسی رنگین زبان میں بات کرتا ہے۔ یہی اس دور میں طبقۂ اشرافیہ کا پسندیدہ رنگ تھا۔ ''فسانۂ عجائب'' کی غیر معمولی مقبولیت بھی اسی وجہ سے تھی۔ بڑی داستانوں میں بھی یہ رنگ اسی لیے نمایاں رہتا ہے۔ رضوان شاہ بھی اسی لیے شہزادی سے اسی زبان میں بات کرتا ہے کہ یہ طرز بیان دونوں کے مزاج کے عین مطابق ہے۔ رضوان شاہ کہتا ہے:

''سن اے حور فردوسِ زندگانی! ایک مدت اقلیم دل میں ہمارے تیرے ترکِ آرزومندی نے علم درد والم کو گاڑا ہے اور لشکرِ اندوہ و غم کو اس میں اتارا ہے۔ سلطانِ جاں کو اس کے گرفتار کر کے کمند ناز و کرشمہ سے زندانِ فراق میں قید کیا ہے۔ سو تجھ گلستانِ امید کے اور ایسا کون ہے جس پر ہم عاشق ہوں گے؟ اب بخت میرے یاور ہوئے جو اقبالِ وصال نے تیرے منہ سے مقنعِ بہجت کو اٹھا کر شکل عروس زیبا کو دکھلایا..........''

اب وہ طرز ادا دیکھیے جہاں سادگی و رنگینی ایک دوسرے سے گھل مل گئی ہیں۔ یہاں زبان سادہ ہے لیکن وصل کے بیان کو استعارہ کی رنگینی اور تشبیہ کی لطافت سے پردے میں چھپا کر لطف کو دوبالا کر دیا ہے:

''جب عقد بندی سے فراغت ہوئی، محل میں دولہ کے بلانے کا غل پڑ گیا۔ وزیروں نے نوشے کو اندر شبستان کے بھیجا۔ وہاں جا کر رسم و رسوم سے فراغت کی اور آرسی مصحف دیکھا۔ جس وقت جلوہ ہو چکا، خلوت گاہ میں جا کر آرام فرمایا اور چمنِ آرزو میں دو شاخ ارغوانی بلند ہوا اور اس کے غنچۂ امید کی پنکھڑیاں، جو آپس میں ملی ہوئی تھیں، نسیم فرحت شمیم سے جدا ہوئیں۔ شرابِ وصل کا جام پی کر کیفیت تمام سے مانند ماہ و مشتری دونوں مہر خصال ایک منزل میں مسرور ہوئے''

اس داستان کی کہانی بھی رنگا رنگ اور دلچسپ ہے لیکن ساتھ ہی یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ داستان گو،

قصے کی دلچسپی کے ساتھ، زندگی کے تہذیبی پہلوؤں کے بیان پر بھی توجہ دے رہا ہے۔ ''مذہب عشق'' (نہال چندلاہوری) میں تہذیبی پہلو کمزور ہے لیکن اس داستان میں رسوم ورواج، تقریبوں کے طور طریقے، معاشرتی ادب آداب، گھروں اور کمروں کی سجاوٹ، باغ کے نقشے، شہ نشین وتخت شاہی کا بیان، میدانِ جنگ کے نقشے، غسل کے منظر، لباس اور زیور کو اشک نے اس طرح بیان کیا ہے کہ لطفِ بیان سے داستان کی رنگا رنگی میں غیر معمولی حسن پیدا اور زندگی کا جمالیاتی پہلو نمایاں ہو گیا ہے۔ اس پہلو سے دیکھیے تو یہ مختصر داستان اس دور کی تہذیب کا مرقع بن جاتی ہے اور پڑھنے والا اس تنوع سے حد درجہ لطف اندوز ہوتا ہے۔ اس داستان کے قصے اور انداز بیان پر مثنوی ''سحر البیان'' کا اثر بار بار محسوس ہوتا ہے جس سے بیان کا جمالیاتی پہلو اور بھی نکھر جاتا ہے۔

داستان گو کی ایک خوبی یہ سمجھی جاتی ہے کہ وہ جس بات یا زندگی کے جس پہلو کو بیان کر رہا ہے اس سے اچھی طرح واقف ہو۔ یہ صورت ہمیں اس داستان میں ملتی ہے مثلاً ایک جگہ بادشاہ رضوان شاہ کی پیدائش سے پہلے، جب وہ ماں کے پیٹ میں تھا، غیب دانوں، رمالوں اور منجموں کو طلب کرتا ہے کہ وہ پیدا ہونے والے لڑکے کی سعادت ونحوست کا بیان کریں۔ یہ لوگ آتے ہیں تو خلیل علی خاں اشک اس کو جس طرح بیان کرتے ہیں اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ان علوم سے بھی واقف ہیں:

> ''پہلے رمال کی جماعت نے تختے اپنے روبرو رکھے اور بادشاہ کے سوال کا تصور کر کے نیت کی اور کچھ پڑھ کر قرعے کو اس پر ڈالا۔ زوج وفرد کو باہم ضرب کر کے زایچہ لکھا اور سولہ خانے رمل کے تمام کیے۔ شانزدہ شکل اور دوازدہ برج سات ستارے کے مسکن، مزاج، ابدح، بزدح، عنصر اصبح کے دائرے سے دریافت کر کے، ہر ایک اپنے علم کی بیاض کو گول کھول کر حکم کرنے لگا کہ طریق اس کے سب طرح بھلے نظر آتے ہیں۔ چاہیے ہمیشہ فرح میں رہے اور کسی جانق نہ ہو...... سب طرح اُس کے طالع میں سعادت نظر آتی ہے۔ پر بارہ برس تک شہر سے باہر نہ جاوے کہ نقلِ حرکت کے گھر میں خوف وخطر معلوم ہوتا ہے کہ تیسرے خانے میں انکیس صورت زحل کی زور آور بیٹھی ہے اور اس کا مطلوب ہشتم ودوازدہم میں نظر دشمنی کی رکھتا ہے...... برہمن جو بیٹھے تھے انھوں نے پترے اور پوتھیاں کھولیں۔ انگلیوں پر لگن کا بچار کر کے نتھنوں سے دم کا شمار کیا۔ بارہ راس اور نو گرہ ستائیس پچھتر گن کر شاہ کو مبارک باد دی اور جو حکم رمالوں نے کیا تھا، وہی ان سب نے بھی کیا اور نام اس حور خصال خجستہ جمال کا قبل تولّد کے رضوان شاہ رکھا''

عبارت سادہ، سلیس ورواں ہے۔ اصطلاحات کے استعمال سے اس میں واقعیت کا رنگ گہرا ہو گیا ہے۔ یہی حقیقت نگاری وواقعیت پسندی اشک کے اسلوبِ بیان میں جاذبیت ورنگینی پیدا کرتی ہے۔ جب اشک ''بدرہ جادوگرنی'' کی صورت دکھاتے ہیں تو واقعیت کا یہی پہلو، مصور جس کی تصویر اتار سکتا ہے، نمایاں رہتا ہے:

> ''دیکھے تو اس میدان میں ایک قصر سنگِ سیاہ کا کھڑا ہے اور قصر کے صحن میں ایک بڑھیا نحس صورت اور کثیف سیرت پوستِ اژدر پر بیٹھی ہوئی کچھ پڑھ رہی ہے۔ اپنے جادو کی پونوں میں سے کلوا، بھیروں، نارسنگ، کالی، محمد ابیر، بھیکیں ساگر، تال بیسر سب کو یاد کر رہی ہے اور ایک تنور اس کے روبرو ہے۔ اس تنور سے خود بخود آگ نکلتی ہے کہ زبانہ اس آگ کا فلک سے باتیں کرتا ہے''

لیکن جہاں اشک کا طرز و انداز مثالی رنگ اختیار کرتا ہے، وہاں کردار کی تصویر بھی ویسی ہی مثالی ہو جاتی ہے جیسے عبدالرحمٰن چغتائی کی تصویریں یا راجپوتانہ آرٹ کی مصوری۔ داستان میں روح افزا پری کے ''سراپا'' کو یہاں بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔

''نگارخانۂ چین'' (گلزارِ چین) کو، جسے ''ناولٹ'' کی طرح ''داستانچہ'' کہنا چاہیے، پڑھتے ہوئے موجود تہذیب کی ایک تصویر ہمارے ذہن پر نقش ہو جاتی ہے اور پتا چلتا ہے کہ اس دور کے لوگ کس طرح سوچتے تھے، ان کے عقائد کیا تھے، ان کے طور اطوار، ادب آداب اور اندازِ نظر کیا تھا۔ وہ کیا کھاتے تھے اور کیسے کھاتے تھے۔ عورت اور مرد کے درمیان رشتوں کی کیا نوعیت تھی۔ عوام و خواص کے درمیان کیا تعلق تھا۔ معاشرہ کن طبقوں میں تقسیم تھا۔ علم و ادب کی اس معاشرے میں کیا اہمیت تھی۔ لوگ کن کن پیشوں سے وابستہ تھے۔ روایت کا اثر کس طرح کا تھا۔ روایت میں تبدیلی کے عمل کو طبقۂ خواص کس نظر سے دیکھتا تھا۔ اس زاویے سے بھی اس ''داستانچے'' سے لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے۔

''نگارخانۂ چین'' کی نثر کو دیکھیے تو اس میں سادگی و رنگینی ملی جلی ہوئی ہے۔ اس کی نثر عام طور پر فارسی جملے کی ساخت اور اس کی ترکیبِ نحوی سے آزاد ہو گئی ہے۔ گاہ گاہ اس کا اثر ضرور محسوس ہوتا ہے لیکن یہاں بھی یہ اثر غالب نہیں ہے بلکہ دبا دبا سا نظر آتا ہے مثلاً یہ جملے دیکھیے:

> ''شب کو محل میں جا کر، ایک ماہ طلعت زہرہ جبیں کی خلوت سرا میں آرام فرمایا۔ فیضِ کرامات سے اس بزرگوار کی اور قدرت سے رفیع الدرجات پروردگار کی، پشت سے بادشاہ کی، شکم میں اس معشوق کے، اسی شب نطفے نے قرار پکڑا''

یہ اقتباس دو جملوں پر مشتمل ہے۔ پہلا جملہ اردو ترکیب کے عین مطابق ہے۔ دوسرا جملہ طویل اور پے چیدہ ہے اور اس کی ترکیبِ نحوی، فارسی جملے کی ترکیبِ نحوی سے قریب ہونے کی وجہ سے ذرا الجھی الجھی سی ہو گئی ہے۔ اس دوسرے جملے کے لفظوں کو آگے پیچھے کرنے سے جملہ صاف اور اس کی پے چیدگی دور ہو جاتی ہے۔ بیان کا اثر بڑھ جاتا ہے اور اس کی یہ صورت بنتی ہے:

> ''اس بزرگوار کی فیضِ کرامت سے اور رفیع الدرجات پروردگار کی قدرت سے، بادشاہ کی پشت سے اس معشوق کے شکم میں اسی شب نطفے نے قرار پکڑا''

البتہ کہیں کہیں داستان کہنے کے انداز سے یا بول چال کا لہجہ اختیار کرنے سے جملے میں لفظوں کی ترتیب بدل گئی ہے لیکن اس کا تعلق فارسی ترکیبِ نحوی کے اثر سے نہیں ہے بلکہ بول چال میں ہم، اگر غور کریں تو ایسا ہی کرتے ہیں اور یہ ہر زبان میں ہوتا ہے۔ مکالمے میں لہجے سے لفظوں کی ترتیب بدل جاتی ہے مثلاً یہ جملے دیکھیے:

> (الف) ''روز و شب فرح اور خوشنودی میں لگے کاٹنے''
>
> (ب) ہرکاروں نے جا کر خبر دی۔ توپ خانوں میں لگی سلامی دغنے''
>
> (ج) ''اور دور سے اس حور خصال، صاحبِ جمال کی محفل کا عالم لگی دیکھنے''
>
> (د) اور رضوان شاہ جو یاد آیا، بے اختیار لگی رونے''

''نگارخانۂ چین'' کی نثر بحیثیت مجموعی جدید اردو نثر کے رنگ و مزاج کے عین مطابق ہے۔ واحد لفظوں کی جمع بنانے

کے نئے پرانے سب طریقے یہاں نظر آتے ہیں لیکن یہ پرانے طریقے ایک آدھ جگہ ہی نظر آتے ہیں مثلاً جمع بنانے کا یہ پرانا طریقہ، جو دکنی اردو اور دہلوی و لکھنوی اردو نثر میں ملتا ہے، اس پوری داستان میں صرف دو تین جگہ آیا ہے:

(الف) ''سبھوں نے جا کر نذریں گذرانیاں اور مبارک باد دی''

(ب) ''رضوان شاہ کو تخت پر بٹھلایا اور نذریں گذرانیاں''

فارسی طریقے سے اردو لفظوں کو استعمال کرنے کی یہ صورت بھی یہاں موجود ہے مثلاً

''جنگل بہ جنگل، دشت بہ دشت کوہ بہ کوہ سیر کرتے......''

فارسی و عربی لفظوں کو اضافت یا واؤ عطف سے ملانے کے طریقے سے اردو ہندی لفظوں کو اضافت یا واؤ عطف سے ملانے کا طریقہ پوری انیسویں صدی میں میر امن سے لے کر سرسید تک تواتر سے ملتا ہے۔ ہمیں آج پھر اس طریقے کو اختیار کرنا چاہیے۔ میں نے اپنی تحریروں اور اس ''تاریخ'' میں شعوری طور پر اسے اختیار کیا ہے۔

اردو داستان نویسی میں اشک کا یہ ''داستانچہ'' اپنے اسلوبِ بیان سادہ نگاری، فن اور قصے کی دلچسپی کی وجہ سے اردو ادب کی تاریخ میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ ''انتخابِ سلطانیہ'' اشک کی چوتھی کتاب ہے جو انھوں نے کالج کے لیے لکھی۔

(۴) انتخابِ سلطانیہ: - یہ ''تاریخ'' کی کتاب ہے جسے اشک نے ''مارڈانٹ رکٹس'' (Mordaunt Ricketts) کی فرمائش پر ۱۲۱۹ھ/۱۸۰۵ء میں لکھا اور دیباچے میں صراحت کی کہ ''صاحب عالی قدر کی یہ فرمائش تھی کہ ابتدائے بنیاد دلّی سے سنہ حال تک شاہ عالم کے، شہر مذکور میں کتنے بادشاہ ہوئے۔ اس احوال کو لکھو۔ سو حقیر نے یہ کتاب اسی طور پر لکھی اور نام اس کا ''انتخابِ سلطانیہ'' رکھا کیوں کہ تاریخ بھی اسی کی یہی پائی'' [۱۵] یہ تا حال غیر مطبوعہ ہے۔ عبیدہ بیگم نے بتایا ہے کہ اس کا ایک قلمی نسخہ خستہ حالت میں ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں موجود ہے۔ اشک کو اس کتاب کی تصنیف پر ''نگارخانۂ چین'' کے ساتھ ستر روپے انعام ملا تھا۔ کتاب کو اڑتالیس جلوس میں تقسیم کیا گیا ہے۔ اس کے دیباچے میں اشک نے اپنے حالات بھی درج کیے ہیں جو اُن کے حالاتِ زندگی کا سب سے اہم ماخذ ہے [۱۶] اشک کی پانچویں ''کتابِ واقعاتِ اکبر'' ہے جس کی عکسی نقل میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔

(۵) ''کتابِ واقعاتِ اکبر'': ابوالفضل بن مبارک کی مشہور تالیف ''اکبر نامہ'' کا اردو ترجمہ ہے جسے خلیل علی خاں اشک نے، جیسا کہ تمہید میں لکھا ہے، ''سن ہجری بارہ سو چوبیس میں مطابق اٹھارہ سو نو عیسوی کے......زبانِ اردو میں موافق محاورے کے ترجمہ کیا اور نام اس کا ''کتابِ واقعاتِ اکبر'' (۱۲۲۴ھ) رکھا کیوں کہ تاریخ بھی اس کی یہی ہے لیکن دیباچے کو اس کے موقوف کر کے ابتدائے پیدائش سے جلال الدین محمد اکبر بادشاہ کی لکھا۔ ازبس کہ قید ترجمے کی بھی بہت سی کی ہے لیکن محاورے کو ہاتھ سے نہیں دیا اور بیشتر اصطلاحیں اس کی رکھی ہیں'' [۱۷] یہ مفید کتاب بھی غیر مطبوعہ ہے۔ اس کا اسلوب بیان سادہ و سلیس ہے لیکن فارسی جملے کی ساخت کا اثر نمایاں ہے جس کا اندازہ ذیل کی عبارت سے کیا جا سکتا ہے:

''حضرت شہنشاہی خلوت میں زبانِ کرامت بیان اپنی سے......ارشاد کیا کہ خاطر جمع رکھ یہ نیر آسمانِ خلافت تیری ہی گود میں پرورش پاوے گا اور تیرے اندوہِ تیرہ شب کو نور شادمانی سے تجلی دیوے گا لیکن خبردار یہ میرا راز کسی پر ظاہر نہ کرنا کیوں کہ بھید قدرتِ الٰہی کا ہے، بے وقت مشہور نہ کرنا......جیجی کہتی تھی

کہ میں اس نوید جاں بخش سے متعجب ہوئی اور...... یک دل نہ بصد ہزار دل خوشی حاصل ہوئی اور دن بہ دن دروازے فرح ونشاط کے میرے روزگار پر کھل گئے۔ اس نعمتِ عظمیٰ کا شکر ادا کیا اور دل و جان سے اس کی خدمت میں مستعد ہوئی کہ دولتِ دوجہاں مجھے ملی۔ اس راز سربستہ کو پوشیدہ رکھتی تھی تا آں کہ وہ نونہال دولت سریر آرائے ملک کشور کشائی ہوا۔ ایک دن دلّی سے قصبہ پالم کی سرحد میں شکار کے واسطے تشریف فرما ہوا۔ وہاں راہ میں ایک سانپ نہایت بزرگ ومہیب پیدا ہوا کہ ہر ایک بہادر اس کو دیکھ کر گھبرا گیا۔ حضرت نے اس جگہ اعجازِ موسوی ظاہر کیا اور بے اندیشہ جو ہیں خاطر شریف میں آیا یدِ بیضا دکھلا کر اسی طرف متوجہ ہوئے اور بشارت غیبی سے دلیرانہ دم سانپ کی پکڑ کر مار ڈالا۔ یوسف محمد جان مرزا عزیز کوکلتاش کے بھائی نے یہ مقدمہ اپنی آنکھوں سے دیکھا اور قدرت خدا کی دیکھ کر نہایت تعجب کیا اور مجھ سے آ کر نقل کیا....." [۱۸]

اشک کی ایک اور کتاب "منتخب الفوائد" ہے۔

(۶) منتخب الفوائد: محمد منصور ابوالفرح خلیل کی فارسی تالیف "اوصاف الملوک وطرقِ خردبہم" کا اردو ترجمہ ہے۔ یہ کتاب سلطان التمش کی فرمائش پر لکھی گئی تھی۔ خلیل علی خاں اشک نے اپنے اردو ترجمے کی تمہید میں لکھا ہے کہ انھوں نے اس کتاب کو "سن بارہ سو چھبیس (۱۲۲۶ھ) کے درمیان مطابق اٹھارہ سو دس عیسوی (۱۸۱۰ء) کے زبان اردو میں موافق محاورے کے، واسطے مدرسۂ عالیہ کے ترجمہ کیا" اور یہ بھی بتایا کہ "بعضے بعضے علم وکسب، جو مؤلف نے بیان کیے ہیں اس کے مطلب کو قلم بند کر کے ان میں سے جس جس فن میں ترجمہ (مترجم) کو بھی دخل تھا مطابق اپنے حوصلے کے تزائد کیا لیکن اتمام اس نسخے کا بارہ سو چھبیس ہجری میں ہوا۔ اس خاطر نام اس کا "منتخب الفوائد" رکھا کیوں کہ تاریخ اس کی یہی پائی" [۱۹] یہ تاریخ دو شعروں پر مشتمل ہے اور دوسرے شعر سے تاریخ نکلتی ہے:

آداب کا پا بڑھا کے ہاتف بولا | رکھ "منتخب الفوائد" اس کا تو نام

۱۲۲۲+۴=۱۲۲۶ھ

خلیل علی خاں اشک نے سن ہجری تو صحیح لکھا ہے لیکن سنِ عیسوی اس لیے غلط ہے کہ یکم محرم ۱۲۲۶ھ، ۲۶؍جنوری ۱۸۱۱ء کو پڑتا ہے۔ اس لیے سن عیسوی میں اس کا سال ۱۸۱۱ء ہونا چاہیے۔ "منتخب الفوائد" بھی اب تک شائع نہیں ہوئی۔ اس کا مخطوطہ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں موجود ہے۔ اس کتاب میں بادشاہ کے علم وعمل کے لیے وہ باتیں بیان کی گئیں جو شاہی کے لیے مفید مطلب ہوں۔ کتاب کو دلچسپ بنانے کے لیے حکایات کثرت سے شامل کی گئی ہیں جن میں اخلاق اور پندونصائح کا پہلو نمایاں ہے۔

خلیل علی خاں اشک کے ان چھ تراجم وتالیفات سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ وہ صاحب علم انسان تھے اور فورٹ ولیم کالج آ کر جب انھیں علمی وادبی کام کرنے کا موقع میسر آیا تو انھوں نے اپنی صلاحیتوں کا غیر معمولی طور پر اظہار کیا۔ نہ معلوم ہمارے معاشرے کے کتنے صاحبانِ صلاحیت موقع نہ ملنے سے ضائع ہو جاتے ہیں۔ اردو میں امیر حمزہ کی داستان سب سے پہلے اشک نے لکھی۔ یہ ان کی اولیت ہے اسی طرح انھوں نے "رسالۂ کائنات جو" لکھ کر اردو میں پہلی سائنسی کتاب تصنیف کی۔ یہ بھی ان کی اولیت ہے۔ اشک نے "رضوان شاہ وروح افزا" لکھ کر داستان نویسی کا ایک ایسا نمونہ پیش کیا جس نے "داستانِ امیر حمزہ" کے ساتھ آنے والی نسل کو داستان نویسی کا راستہ دکھایا۔ ان کی یہ



برقی کتب (E_books) کی دنیا میں خوش آمدید
آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے ہیں
مزید اس طرح کی شاندار، مفید اور نایاب کتب کے
حصول کے لیے ہمارے واٹس ایپ گروپ کو جوائن
کریں
ایڈمن پینل
سدرہ طاہر: 03340120123
محمد ثاقب ریاض: 03447227224

کتابیں اردو نثر کے ارتقا میں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ اشک اس دور کے ایک اہم ادیب، مترجم اور نثر نویس ہیں لیکن مولوی اکرام علی کا اسلوبِ نثر ان سے جدا ہے جس کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] نگارخانۂ چین (گلزارِ چین)، خلیل علی خاں اشک، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۲۶، لندن ۱۹۶۶ء اور ''انتخاب سلطانیہ''، خلیل علی خاں اشک، بحوالہ گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۲۲۰۔۲۲۲ اور صفحہ ۱۷۷، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی، ۱۹۷۹ء۔

[۲] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، عبیدہ بیگم، ص ۱۶۴، لکھنؤ، ۱۹۸۳ء

[۳] ایضاً، ص ۵۱۹

[۴] ایضاً، ص ۴۵۵

[۵] اردو کی نثری داستانیں، گیان چند، ص ۶۸۴، اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۶] محمد عتیق صدیقی نے Origins of Modern Hindustani Literature میں گل کرسٹ کا خط مورخہ ۱۹راگست ۱۸۰۳ء درج کیا ہے اس میں اشک کی دو کتابوں یعنی ''داستان امیر حمزہ'' اور ''کائنات جو'' کو مطبوعہ کتابوں میں دکھایا ہے اور ''امیر حمزہ'' پر پانچ سو اور ''کائنات جو'' پر ساٹھ روپے انعام دینے کی سفارش کی ہے۔ دیکھیے محولہ بالا، ص ۱۳۵۔

[۷] قصہ امیر حمزہ، قلمی نسخہ، برٹش لائبریری لندن، ص ۴۔۵، بحوالہ رسالۂ کائنات جو، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۱۶، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین، لاہور۔

[۸] داستانِ امیر حمزہ، خلیل علی خاں اشک، ص ۱۵۔۱۶، ملک دین محمد اینڈ سنز، لاہور، سن ندارد۔

[۹] رسالۂ کائنات جو، خلیل علی خاں اشک، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۲۷۔۲۸، اورینٹل کالج میگزین لاہور

[۱۰] Origins of Modern Hindustani Literature، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۳۵، علی گڑھ ۱۹۶۳ء

[۱۱] رسالہ کائنات جو، محولہ بالا، ص ۴۳۔۴۴

[۱۲] تھومس روبک کی تالیف ''دی انالز اوف دی کالج اوف فورٹ ولیم'' سے معلوم ہوتا ہے کہ ٹی ایچ لویٹ یکم اگست ۱۸۰۱ء سے ۶رفروری ۱۸۰۲ء تک فورٹ ولیم کالج کے طالب علم تھے۔

[۱۳] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات ڈاکٹر عبیدہ بیگم، ص ۳۰۹، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

[۱۴] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۲۲۲، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۷۹ء

[۱۵] ایضاً ص ۲۲۲

[۱۶] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، محولہ بالا، ص ۵۱۵۔۵۱۸

[۱۷] ''کتاب واقعات اکبر''، خلیل علی خاں اشک، ص ۲، (مخطوطہ) عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی۔ کراچی

[۱۸] کتاب واقعات اکبر (قلمی) محولہ بالا، ورق ۲۵۰۔۲۵۱.

[۱۹] بحوالہ فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، ڈاکٹر عبیدہ بیگم، ص ۴۵۴۔۴۵۸، لکھنؤ ۱۹۸۳ء